

Министерство образования и науки
Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»

Л.В.ЧЕРНОВА

**ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА РАЗВИТИЯ РЕЧЕВОЙ И ВОКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ**

Екатеринбург 2016

УДК 378.147:371.124:78

ББК Ч448.985

Ч-49

Рекомендовано Ученым советом федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Уральский государственный педагогический университет» в качестве научного издания (Решение № 563 от 15.12.2016)

Рецензенты:

доктор педагогических наук, профессор *Н. Г. Тагильцева*
(ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»);
заслуженный работник культуры РСФСР, кандидат искусствоведения,
профессор *Н. И. Курлапов*
(ФГБОУ ВО «Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского» (академия), г. Екатеринбург)

Чернова Л. В.

Ч 49 Теория и практика развития речевой и вокальной культуры учителя музыки [Текст] : монография / Л. В. Чернова ; Урал. гос. пед. ун-т. – 2-е изд., перераб. и доп. – Екатеринбург : [б. и.], 2016. – 217 с.

ISBN 978-5-7186-0822-9

В монографии представлен материал, освещающий вопросы теории и практики развития речевой и вокальной культуры студентов музыкально-педагогических факультетов при подготовке к вокально-хоровой работе с детьми и взрослыми в системе общего и дополнительного образования. Речевое и певческое интонирование рассматривается в их тесном взаимодействии. Особое внимание уделяется разным способам вокального самоконтроля.

Издание адресовано преподавателям, аспирантам и студентам высших и средних учебных заведений музыкального и художественного образования, учителям общеобразовательных и музыкальных школ, слушателям курсов повышения квалификации и переподготовки работников музыкального образования.

УДК 378.147:371.124:78

ББК Ч448.985

ISBN 978-5-7186-0822-9

© Чернова Л. В., 2016

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2016

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----------|
| Предисловие ко второму изданию..... | 4 |
| Введение..... | 5 |
| Глава 1. ГОЛОС И РЕЧЬ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ КАК ВАЖНЕЙШИЙ ЭЛЕМЕНТ ЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА | |
| 1.1. Речевое и вокальное интонирование..... | 9 |
| 1.2. Традиции русской певческой школы в контексте современной вокально-хоровой культуры..... | 21 |
| Глава 2. МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ РЕЧЕВОМУ И ПЕВЧЕСКОМУ ГОЛОСООБРАЗОВАНИЮ | |
| 2.1. Парадоксы вокально-хоровой методики..... | 33 |
| 2.2. Метод «проб и ошибок» и научный подход..... | 48 |
| Глава 3. СПОСОБЫ САМОКОНТРОЛЯ В ПЕНИИ И РЕЧИ..... | 56 |
| 3.1. Слуховой самоконтроль..... | 62 |
| 3.2. Мышечный самоконтроль..... | 74 |
| 3.3. Вибрационный самоконтроль..... | 100 |
| 3.4. Зрительный самоконтроль..... | 115 |
| Глава 4 ОХРАНА И ГИГИЕНА ГОЛОСА | |
| 4.2. Гимнастика голоса..... | 154 |
| 4.1. Профилактика заболеваний голосового аппарата..... | 158 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ..... | 166 |
| ЛИТЕРАТУРА..... | 168 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ..... | 174 |

Предисловие ко второму изданию

Во всем мире существуют миллионы поющих людей, взрослых, детей, подростков, многие из которых стремятся освоить это непростое певческое искусство, стать профессионалами. Осваиваются разные певческие манеры: академическая, народная, эстрадная, возрождается церковная, византийская манера пения. Поэтому появляется особая ответственность перед вокальными педагогами, хормейстерами, регентами, учителями музыки общего и дополнительного профессионального образования. Никто уже сейчас не сомневается, что обучение технике пения должно основываться на достоверном знании устройства и работы певческого инструмента, его функционировании в норме и патологии, на лично-ориентированном подходе к обучению.

Появление новых Федеральных государственных стандартов основного общего и дополнительного образования послужило теоретической базой для разработки концепции дисциплины *«Речевая и вокальная культура учителя музыки»*. Этот курс направлен на формирование у студентов музыкально-педагогических факультетов нескольких видов компетенций: общекультурных, общепрофессиональных, профессиональных, способствующих развитию теоретических знания и практических навыков.

Студентов-музыкантов, учителей музыки, хормейстеров, вокальных педагогов в новом 2017 году ждут большие перемены. В каждой российской школе появится свой хор, который дети смогут посещать в рамках дополнительного образования, как заявила вице-премьер Ольга Голодец в ходе очередного заседания Всероссийского хорового общества. В каждом образовательном учреждении должен появиться свой руководитель хора и концертмейстер. Кроме того, учителям будет предоставлена возможность пройти переподготовку на курсах повышения квалификации.

Руководитель и дирижер Мариинского театра Валерий Гергиев назвал это "суперновостью". Вполне возможно, что в вузовских программах добавится материал, посвященный вокально-хоровой работе с детьми и взрослыми.

ВВЕДЕНИЕ

На сегодняшний день издано огромное количество литературы по проблеме постановки, развития и сохранения речевого и певческого голоса. В то же время в научных трудах по вокальной и речевой педагогике нередко встречаются диаметрально противоположные методические выводы и рекомендации. На рубеже нового века знания, полученные при изучении голоса и речи, позволили создать «говорящие» средства связи, «различающие» человеческие голоса и «понимающие» человеческую речь. Вместе с тем вокальная техника по-прежнему во многом остаётся для певцов и педагогов таинственным «полем чудес», а певческий инструмент – «чёрным ящиком», учиться «играть» на котором каждому вокалисту, как и в прошлые времена, приходится вслепую, методом «проб и ошибок». Вопрос воспитания речевого и певческого голоса, предупреждение его преждевременной изношенности и потери имеет большое значение для учителя музыки. Этот вопрос – один из самых важных в процессе подготовки студентов к музыкально-педагогической деятельности. Будущему учителю музыки важно понимать также разницу между речевым и певческим звукообразованием. Сближение певческой и речевой фонации для учителя музыки, для хормейстера детского хора является совершенно необходимым. Особенность этих профессий такова, что в процессе педагогической деятельности речь сменяется пением, пение – дирижированием, а иногда и пение и дирижирование используется в единстве с игрой на инструменте. Чтобы избежать преждевременного износа голоса, механизм речи должен быть максимально приближен к певческому. Нередко вокальные педагоги требуют от своих учеников «петь, как говоришь». Мы же предлагаем иную установку: «говори, как поёшь». Такая настройка голоса помогает выявить его лучшие качества и избежать срывов при переходе от речи к пению. Но сначала нужно научиться правильно говорить, овладеть техникой сценической речи, исправить недостатки речевого (*бытового, диалектного*) звукообразования.

Представители разных профессий, чья деятельность

связана с использованием голоса, в 1999 году 16 апреля объединились для проведения в Бразилии Международного дня голоса. Этот день стал ежегодно проводиться также в странах Евросоюза и в США. Россия тоже присоединилась к этой международной инициативе в 2006 году. Основной задачей Международного Дня Голоса в России стало привлечение внимания россиян к оценке состояния своего голоса, разъяснения влияния вредных привычек на голос, правил его гигиены, способов предотвращения заболеваний голосового аппарата. А через год, в 2007 была создана Общероссийская общественная организация «Российская общественная академия голоса». В ее состав вошли ведущие специалисты в области вокальной и речевой педагогики, практикующие врачи-фониатры и фонопеды России.

На конференциях и в печатных изданиях академии замечено, что медицинская статистика свидетельствует о значительной распространенности заболеваний голосового аппарата среди лиц голосо-речевой профессии. «Современные условия труда лиц вокальных и речевых профессий (как замечает президент Российской общественной академии голоса Л. Б. Рудин) диктуют жесткие требования к здоровью и выполнению своих обязанностей. Вокальная и речевая педагогика неразрывно связана с охранительными принципами по отношению к голосовому аппарату. А их понимание, в первую очередь, невозможно без знаний анатомии и физиологии органов голосообразования. Однако в настоящее время отмечается громадный недостаток научных теоретических знаний у специалистов, утеряно терминологическое единство. Связано это с отсутствием во многих вузах соответствующего предмета в учебном плане»¹. На основании резолюций международных конгрессов «ГОЛОС» (Москва, 2007 и 2009 г.г.) рекомендовано вводить обязательные курсы по физиологии и гигиене голоса для студентов-вокалистов, актеров и др., внося их в учебные планы творческих вузов страны. Учебным заведениям, ведущим обучение по вокальному и актерскому искусствам,

¹ Рудин Л. Б. Основы голосоведения. М.: Граница, 2009. 104 с.

рекомендовано включать в учебные планы курс «Основы голосоведения»¹.

Практика работы со студентами педагогического вуза убеждает нас в том, что следует обратить серьезное внимание на речевую и вокальную подготовку не только актеров и профессиональных певцов, но и будущих учителей музыки. Необходимо включить в учебные планы бакалавриата направления «Педагогическое образование», профиль «Музыкальное образование» курс по выбору «Вокальная и речевая культура учителя музыки» или «Основы голосоведения». Этот выбор, как правило, все студенты делают, так как понимают, что голос для них – главный инструмент их профессиональной деятельности. Цель такого курса – сформировать у студентов представление о речевой и певческой культуре учителя музыки, подготовить его к профессиональной (вокально-хоровой) работе с детьми и молодежью.

Задачи монографии – помочь студенту, будущему учителю музыки, освоить основы вокальной и речевой педагогики, познакомить с научными достижениями в области акустики и физиологии голоса и слуха, с особенностями их развития.

При написании монографии мы руководствовались следующими *принципами*: целостности, адаптивности, эволюционности, научности и принципом резонансного голосообразования.

Целостность в обучении заключается в единстве слухового восприятия и техники воспроизведения голоса и речи.

Адаптироваться ученику приходится к переходу от речи к пению, к хоровому и сольному звучанию, к функционированию голоса в разных видах деятельности – на уроках сольфеджио, музыкальной литературы, дирижирования, в процессе школьной педагогической практики при показе песен детям. В настоящей реальности адаптация нужна и к современным акустическим условиям, к технике звукопроизводства, к пению в микрофон.

Эволюция в музыкальном искусстве обеспечивает приспособление к изменяющимся условиям бытования вокально-хоровой музыки, к эволюционированию музыкального языка.

¹ Рудин Л. Б. Указ. соч.

Соответственно меняется, эволюционирует и требование к технике исполнителя. Появляются и влияют одна на другую разные певческие школы – итальянская, французская, немецкая, русская. Происходит некоторое взаимопроникновение и певческих манер: академической, народной, эстрадной, церковной. Эволюционируют со временем и нормы речевого произношения.

Проследивая *эволюционный* процесс, можно заметить, что освоение техники пения шло то путем «проб и ошибок», то поиском научного подхода. На современном этапе эволюции музыкальной культуры *научное* обобщение опыта, получаемого из «проб и ошибок», стало охватывать все большую область искусства пения. Поэтому желательно чтобы студенты, будущие учителя музыки, осваивали основы вокально-речевой культуры, владея *научными* знаниями.

Принцип *«резонансного голосообразования»* рекомендован в качестве методологической основы постановки певческого и речевого голоса в соответствии с решением участников II Конгресса Российской общественной академии голоса (2009). Резонансная теория пения (РТП), разработанная профессором Московской консерватории В. П. Морозовым, — это система представлений о взаимосвязанных между собой акустических, физиологических и психологических закономерностях образования и восприятия певческого голоса, обуславливающих его высокие эстетические и вокально-технические качества за счет максимальной активизации резонансных свойств голосового аппарата. Помимо вибрационных ощущений у певца, создаваемых резонансными свойствами звука, в одной из глав рассмотрены другие возможные способы вокального самоконтроля: слухового, мышечного и зрительного. Исходя из обозначенных принципов, выстраивалось содержание монографии с надеждой, что все эти знания могут пригодиться учителю в процессе вокально-хоровой работы со школьниками.

ГЛАВА 1. ГОЛОС И РЕЧЬ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ КАК ВАЖНЕЙШИЙ ЭЛЕМЕНТ ЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА

1.1. Речевое и певческое интонирование

В музыковедческой литературе нашего времени взаимосвязь речевого и музыкального (инструментального и певческого) интонирования рассматривалась неоднократно. Вопрос этот издавна интересовал музыкантов и ученых.

Вопросы о родстве и различии музыкальной и речевой интонации были частично поставлены уже в музыкальной теории и эстетике античности (Аристотель), более конкретно сформулированы французскими музыкантами-просветителями XVII века (Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро), разрабатывались русскими музыкантами и критиками XIX века (А. Н. Серов, В. В. Стасов, А. С. Даргомыжский). Больших успехов в изучении взаимосвязей речевой и музыкальной (инструментальной, а также вокальной) интонации достигло современное музыкознание (Б. В. Асафьев, Д. Л. Аспелунд, В. А. Васина-Гроссман, А. Н. Глумов, О. И. Захарова, К. С. Станиславский).

На близость музыки к декламации, к речи обращали внимание еще древние философы, называя музыку своеобразным *языком*. Несловесные виды искусств, такие как музыка и живопись, рассматривались как прямой аналог искусству слова, часто непосредственно приравнивались к нему на основе сходства характера воздействия и художественных средств, приемов. Музыка понималась как выразительный **язык**, способный передавать самые различные и достаточно определенные чувства, представления. Закономерным результатом этого стало перенесение в музыку, в пение тех понятий и принципов творчества, которые были распространены в искусстве слова и зафиксированы риторикой.

Слово риторика пришло к нам из греческого языка. Его синонимами являются латинское выражение «ораторское искусство» и русское слово «красноречие». При освоении ораторского искусства основное внимание обращалось на содержание, идею (логос), то есть риторика понималась, как

искусство убеждать. В то же время риторика рассматривалась как искусство украшения речи, при этом основным достоинством речи считалась форма и стиль.

Исходя из этого и в музыкальном исполнительстве, в певческой практике обращалось внимание больше или на содержание, на смысл, на текст, на способность убеждать содержанием текста, или на технические приемы, на колоратурные украшения, на виртуозность исполнения. Этими техническими приемам, в частности, от русской певческой традиции отличалась вокальная педагогика западных школ. В русской риторической науке обычно подчеркивалось, что красота и выразительность речи нужны для ее убедительности. Это не могло не сказаться и на принципах русской вокальной школы, на композиторской и исполнительской практике русской вокально-хоровой музыки.

Таким образом, искусству красноречия, риторике принадлежит значительное место в разнообразных многочисленных влияниях, исследуя которые, мы глубже понимаем саму музыку и исполняем ее.

Риторика была для многих музыкантов того времени не просто соседствующим или даже родственным видом деятельности, а образцом, на который они непосредственно равнялись в своем творчестве, воспринимая риторические принципы и правила как свои. «Наиболее определенно об этом говорит музыкальная теория барокко, прежде всего немецкая – эта своего рода музыкальная риторика, в которой приспособлены к музыке, а то и прямо «пересажены» многие риторические понятия, положения, охватывающие основные этапы творческого процесса оратора»¹.

Отличительной чертой *музыкальной риторики* была острая актуальность проблематики, внимание к ведущим направлениям музыкальных исканий. Ведь риторика помогала осмыслить (притом в понятиях достаточно известных) множество новых музыкальных приемов, «изобретений», частично описанных позднее уже с позиций собственно музыкальной теории.

¹Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.

Одновременно много внимания уделялось вопросам *связи музыки со словом*. Главную цель музыкально-риторических указаний теоретики видели, прежде всего, в непосредственном воздействии на музыкальную практику. Недостаточная осведомленность музыканта в проблемах риторики считалась в прошлом предосудительной.

Так считал и немецкий композитор и писатель Иоганн Адольф Шейбе (Scheibe 1708-1776), основатель в 1737 году в Гамбурге музыкального журнала «*Critischer Musikus*», являющегося и теперь важным источником по истории музыкальных теорий XVIII столетия. Он писал: «Как может достичь всех достоинств, обязательных для выработки хорошего вкуса, тот, кто не поинтересовался, хотя бы высказав критические замечания, исследованиями и правилами ораторского и поэтического искусства, столь необходимыми для музыки, что без них невозможно трогательно и выразительно сочинять, а ведь из этого, в общем, и в частности, вытекают почти все особенности хорошего и плохого стиля»¹.

В эволюции, в становлении русской вокально-хоровой культуры национальная особенность произношения в речи оказывала положительное влияние на вокальное интонирование и формирование музыкально-интонационного языка в целом. В частности, музыковедами неоднократно отмечалась характерная напевность русской крестьянской речи старого времени. В настоящее время преобладание декламационного начала в современной массовой песне, джазовые ритмы и синтезированные тембры музыкальных инструментов, на которых воспитывается слух с детства, вероятно, усложняют проблему и вокального, и речевого интонирования.

Известно, что в России в дореволюционной старой школе пение присутствовало на уроках чтения, именно в учебнике чтения были сформулированы правила певческой речи, а развитие навыков устной речи и певческого обучения шло параллельно, читали нараспев. Однако в условиях современного

¹ Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.

языка устная речь, утратившая напевность стала оказывать определенное влияние на певческое интонирование. Для речи многих наших студентов, для современной молодежи характерна плохая дикция, интонационная бедность, засоренность словами паразитами, сбивчивость речи и т. п. Это прослеживается уже в детском возрасте. Сейчас школьники чаще всего поют говорком, причем с местным диалектом. Кроме того, уже в дошкольном возрасте интенсивно развивается письменная и внутренняя речь, а внешняя речь, утрачивая интонационное разнообразие, приобретает «читательский» говор. С нововведениями в школьное образование ЕГЭ утратили красоту устной речи также многие выпускников школ.

Разговорной манере певческого интонирования способствует и новаторский музыкально-интонационный язык массовой песни (особенно детской): артикуляционные усложнения, быстрый темп, речитативные интонации

В связи с этим обратим внимание на взаимосвязь музыкальной и речевой интонации, на особенности речевого и музыкального интонационного слуха.

Термин «интонация», появившись в обиходе несколько веков назад, широкое применение получил в начале 20-го века в работе Б. Яворского «Строение музыкальной речи», а затем был основательно развит в «интонационной теории» Б. Асафьева. В настоящее время в теории музыкознания термин «интонация» как важнейшее музыкально-теоретическое и эстетическое понятие имеет три взаимосвязанных значения: 1 – высотная организация тонов по горизонтали в единстве с временной организацией, ритмом; 2 – каждое из наименьших конкретных сопряжений тонов в музыкальном высказывании, обладающее относительно самостоятельным выразительным значением; 3 – манера музыкального высказывания, качество осмысленного произнесения музыки¹.

В переводе с латинского слово «интонация» означает «громко произношу», с греческого «тон» переводится как

¹ Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю.В. Келдыш, том 2, М.: изд-во «Советская энциклопедия», 1974. – С. 550.

«натяжение», «напряжение». Отсюда понятна связь интонации с голосом, с речью, с произнесением.

Музыкальное интонирование рассматривается в философии и искусствоведении как один из типов художественного мышления, как выражение мыслей и чувств человека, воплощенных в музыкальных образах. Корни учения об интонационной специфике музыкального искусства уходят глубоко к древнейшим музыкальным культурам, когда сложились важнейшие гипотезы и утверждения о сущности и назначении музыки. Большой интерес для теории интонации представляет определение специфических свойств музыки древнекитайским философом Сюнь-Цзы: «Музыка – источник радости, а радость свойственна человеку; человек не может жить без радости, когда же он радуется – это находит свое выражение в его голосе и проявляется в его поступках. Сущность человека, тембр его голоса, поведение – все это проявляется в музыке!»¹. Интересно отметить, что в странах Востока до сих пор сохранилось внимание к интонационной стороне голоса, к его тембру не только с точки зрения этической и познавательной функции искусства, но и как к способу психофизической тренировки организма. Интонация в речи некоторых восточных языков (в китайском, вьетнамском и ряде др.) несет и смысловую нагрузку.

Целый ряд аспектов музыкальной интонации, сохранивших свою значимость вплоть до нашего времени, был изучен древнегреческими философами. Произведенные Пифагором математические вычисления частотных отношений звучащей струны, послужили основой для звуковых систем, которые совершенствовались в соответствии с изменением музыкального языка. В результате развития музыкальных жанров появился темперированный строй. За последние три столетия он зарекомендовал себя в музыкальной практике большинства народов мира как исторически-закономерная музыкально-эстетическая концепция. Тем не менее, отдельные интонации самого древнего Пифагорова строя, как показали исследования

¹ Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. М.: Музыка, 1984. 302 с.

акустиков, и сейчас находят применение в сольном и хоровом пении (*например, византийское церковное пение*), а также при игре на музыкальных инструментах с нефиксированной высотой звуков.

Многие музыканты обращали внимание на то, как интонируются интервалы в том и другом строе. Известно, что для настройки голосов в хоре хормейстеры нередко использовали чистые октавы и квинты. Звуковысотные расстояния только чистых квинт и октав совпадают во всех строях, что и позволяет считать эти интервалы слуховой интонационной меркой. Поскольку октава и квинта являются низшими гармониками любого музыкального звука, то при восприятии даже одного тона происходит их заучивание. Поэтому их можно считать физиологически удобными для слуха.

Вариативность больших и малых интервалов породила некоторые спорные высказывания о необходимости преподавания хорового сольфеджио только в чистых строях. Однако, в «зонной теории слуха», обоснованной музыкантом акустиком Н.А. Гарбузовым экспериментально доказано, что в любом строе звуки воспринимаются не с математической точностью, а в пределах зоны частот, что даже для людей, обладающих абсолютным слухом, характерна зонность восприятия. В музыке народов мира встречаются и другие строи: например, индийский звукоряд «шрути», в котором октава содержит 22 интервала (с микроинтервалами).

Современная электронная компьютерная техника открыла неограниченные возможности для построения любых музыкальных звукорядов.

Автор первых электромузыкальных инструментов Лев Сергеевич Термен (1896-1993) еще в начале прошлого века предполагал, что звуки голосов и инструментов, знакомые с детства приобретают положительный эстетический смысл. А это значит, что и «звуки электромузыкальных инструментов, воспринятые детским ухом, станут через десяток лет эстетическим материалом музыки для огромного числа слушателей»¹.

¹ Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. С.153.

Таким образом, в ходе музыкально-исторического процесса формировались и функционировали различные музыкальные системы, к которым привыкал слух и голос человека.

Однако спонтанное пение детей происходит часто вне какого-либо строя. На этот факт не раз обращали внимание музыковеды при изучении образования ладовых систем. Некоторые из них считают, что закономерности музыкального развития ребенка в онтогенезе и историческое становление музыкальной интонации имеет много общих корней. В частности, предполагается, что формирование ладовых систем обусловлено особенностями механизма звукообразования – дыханием, артикуляцией, работой гортани и связано с приспособлением голосового аппарата к речи. Музыкальный теоретик Э. Е. Алексеев, исследуя проблему становления лада на материале якутского фольклора, в котором встречаются интонации не диатонического склада, выдвинул гипотетическую модель становления музыкально-интонационного языка. Первичные интонационные структуры он связывает с темброво-диапазонными возможностями звуковысотного движения певческого голоса. Один из типов ранней мелодической интонации трактуется Э. Алексеевым как контрастно-регистровое пение, наблюдаемое в голошениях, плачах, причитах, зовах и т.п., где высота еще не стабилизирована. Эти безусловные интонации не подконтрольны сознанию. Другой тип, выведенный Э. Алексеевым – это нисходящее глиссандирование, обусловленное фактором вдох-выдох. И только в третьем типе, по мнению автора, «намечается выделение стабильных звуковысотных уровней»¹. Первые два типа, еще не будучи собственно музыкальными формами, складываются как антиречевое поведение. Третий тип формируется на более поздних этапах становления мелодического пения. Это предладовые формы, приходящие на смену исходным антиречевым.

Связь основных музыкально-интонационных формул с голосовыми реакциями человека и с эмоционально-акустическим

¹ Алексеев Э. Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). Исследование. М.: Музыка, 1976. 288 с.

кодом подмечалась позднее учеными неоднократно. В исследовании профессора Уральской консерватории Т. И. Калужниковой, например, рассмотрен весь корпус детских вокализаций как единый гибкий в своих границах, подвижной структурированный акустический текст, складывающийся на протяжении периода детства. Автором изучалась совокупность вокальных форм, которые включаются в спонтанную музую (термин норвежского ученого Ю.А. Бьёркволла) деятельность ребенка в ходе онтогенеза: младенческие вокализации-глоссолалии, монологи, игровые и неприуроченные мелодические импровизации, вокальные фрагменты сказок, анекдотов, рассказов на темы телевизионной рекламы, фольклорные и авторские песни. Поскольку не все подобные формы относятся к сфере музыкального интонирования, они названы автором в работе акустическими, а процесс их порождения\воспроизведения обозначен терминами «акустическая деятельность, спонтанное пение, спонтанное музицирование». К числу вокальных форм в обозначенной работе отнесены и поющие детьми считалки, дразнилки, мирилки, загадки, а также песенные или иные акустические фрагменты анекдотов, сказок и рассказов на темы телевизионной рекламы. «Столь всеобъемлющее значение пения, - поясняет Калужникова, - свойственное деятельности ребенка, напоминает о тех периодах развития культуры, когда музыка была основным средством коммуникации между людьми – с одной стороны, между людьми и высшими силами – с другой». Разработка этой проблематики, по мнению автора, поможет решить многие вопросы, связанные с развитием интонирования от «хаоса» к «космосу», от музую к музыкальному не только в онтогенезе, но и в филогенезе¹.

Интонации, связанные со звуковым жизненным опытом, с голосовым выражением той или иной эмоции, прочнее запоминались и получили наиболее устойчивое семантическое

¹Калужникова Т.И. Акустический текст ребенка / Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2004. 904 с.

значение в музыкально-интонационном словаре. Можно привести множество примеров интонаций, с одинаковым интервальным движением, выражающих общее или близкое настроение. Например, нисходящая секунда – интонация вздоха, стога; восходящая кварта к сильной доле – интонация призыва и пр. Такое осмысление интонаций в речевом голосе может быть ступенькой для детей при изучении музыкального языка. Это поможет осмыслить интонации при взаимосвязи слова и мелодии в музыкальных произведениях для сольного и хорового пения в разных стилях и жанрах.

Проблема взаимосвязи речи и пения является одной из центральных не только в музыкознании. Широкий круг вопросов поднимает перед исследователями музыкальная психология и педагогика. Это, прежде всего, изучение возможности использования речевого опыта при формировании певческих навыков у детей. В этой связи выявляются черты общности музыкальной и речевой интонации на звуковысотном, фонетическом и синтаксическом уровнях.

Освоению *синтаксиса* музыкальной интонации в вокальной музыке помогает поэтический текст. К подтекстовке интонаций нередко обращаются поэтому и инструменталисты. В начальном обучении игре на фортепиано Л. А. Баренбойм, А. Д. Артобалева и другие применяли подтекстовку и пение инструментальных мелодий с целью помочь ученику, начинающему музыканту лучше осмыслить – понять – пережить ее метроритмическую структуру и ее образно-выразительный строй. Этот прием не чужд и взрослым музыкантам. Знаменательно, что известный пианист из Америки Вэн Клайберн (*англ. Van Cliburn 1934-2013*), который прославился в России на первом конкурсе имени П.И.Чайковского (1958 г.), писал в воспоминаниях, что часто пропевал, сольфеджировал фортепианные произведения, это помогало ему в игре. Так его учила воспитанница Московской консерватории Розина Левина, находясь в эмиграции.¹

Можно отметить и еще один слой взаимопроникновения музыкальной и речевой интонации. Хоровым дирижерам хорошо

¹ Хентова С.М. Вэн Клайберн. М.: Музгиз, 1059. 80 с.

известны подтекстовки инструментальной музыки. Это некоторые пьесы из «Детского альбома» П. И. Чайковского, знаменитое «Прощание славянки» В. И. Агапкина, «Полонез» М. К. Огинского, «Итальянская полька» С. В. Рахманинова, «Лебедь» Сен-Санса и многие другие.

В начальный период обучения детей пению (особенно «гудошников») приходится уделять больше внимания и звуковысотной, и фонетической взаимосвязи речевого и вокального интонирования.

Звуковысотная взаимосвязь речевой и певческой интонации нашла отражение в системе интонационно-слуховых упражнений, разработанных Б. Асафьевым. Их принцип состоит в постепенном переходе от речевой интонации к певческой через речитативные и декламационные формы. Сначала это интонирование вне музыкального тона, но на определенной речевой высоте. Второй этап – интонирование на одном тоне прибауток, поговорок, кличей, причитаний, заклинаний и т.п. И только после этого предлагается пение «коротких мотивов, где линия звучания держится преимущественно на одной осевой ноте, но с рельефно выявленной концовкой и с подчеркнутыми акцентами, что достигается повышением голоса на секунды и на терции вверх или вниз от центрального тона. Затем идет захват более широких интервалов и приучение слуха к наиболее характерным и часто встречающимся попевам.¹ На звуковысотную и фонетическую взаимосвязь речевой и певческой интонации обращали внимание как специалисты по постановке сценической речи, так и вокальные педагоги. Вокальный педагог и методист, доктор искусствоведения Д. Л. Аспелунд (1894—1947), изучая развитие голоса оперного певца, рассматривал некоторые вопросы техники в связи с речью и пением. Аспелунд замечал, что к пению больше тяготеет художественная, сценическая речь, а не бытовая, что «в артикуляции мастеров слова наблюдается отход от типичных укладов бытовой речи».²

¹ Асафьев Б. В. Речевая интонация. М. – Л.: Музыка, 1965. 135с.

² Аспелунд Д. Л. Основные вопросы вокально-речевой культуры: пособие для кружков. М.: Музгиз, 1933. 128 с.

На тесную связь между сценической речью и пением указывал неоднократно и К. С. Станиславский.¹

О необходимости организации бытовой речи для развития певческих данных каждого учащегося пению писала вокальный педагог Л. К. Некрасова. В своей практической деятельности она доказала, что умение пользоваться речевым диапазоном влияет на сглаживание регистров в певческом голосе. Кроме того, Некрасова выявила, что легато в пении легче всего усваивается на тех интервалах, в пределах которых обычно идет речевое движение, то есть на терциях, квартах, квинтах. На этих интервалах более чем в секундах заметны изменения координации голосового аппарата при переходе с ноты на ноту, они достаточно ясно ощутимы и более привычны, а потому и легче. Поэтому пение легато трезвучий или арпеджио легче, чем пение гаммы. Тем более трудно, как считает автор, петь на одном тоне разные гласные.² Это же интервальное «удобство» охарактеризовал и Е. Назайкинский, рассматривая особенности слухового восприятия в пении и речи.³

В области развития детского голоса, в методиках его воспитания также наблюдалось стремление уделять внимание взаимосвязи речевой и певческой интонации (*методика П. Ф. Вейса, З. Кодаи, Д. Е. Огороднова, и др.*)

Таким образом, певческая исполнительская и педагогическая практика, научные исследования в этой области должны привлечь внимание хормейстеров, школьных учителей музыки к взаимосвязи, к особенностям речевого и певческого интонирования учащимися. Неорганизованная (бытовая, диалектная) разговорная речь является следствием естественных приспособлений голосового аппарата и артикуляции с детства.

¹ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., Л.: Искусство, 1945. – 544 с.

² Некрасова Л. К. Из опыта вокального педагога // Вопросы вокальной педагогики : сб.науч.ст.; Выпуск 1, под ред. Л. Б. Дмитриева. М.: Музгиз, 1962. С. 30-50.

³ Назайкинский Е. В. Психология музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.

Сложность перехода от речевого бытового звукообразования к правильному вокальному интонированию заставляет нас обратиться к опыту постановки сценической речи, где используются специальные упражнения, подготавливающие голосовой аппарата к работе. Такой подход может быть оправдан тем, что к акустическим приспособлениям сценической и вокальной речи предъявляются некоторые общие требования. И в сценической и в вокальной речи слуховое восприятие тесно связано с голосовыми реакциями. Координация слуха и голоса осуществляется с детства, прежде всего через тембр речи в процессе развития и функционирования (в русском языке) фонематического слуха. Звуковысотная сторона интонации воспринимается уже в раннем детстве через призму всех звуковых характеристик. Задача, следовательно, не должна ограничиваться воспитанием лишь звуковысотного слуха, не меньшее значение имеет и слух фонематический, тембровый по своей природе.

Собственная практика работы с детскими голосами, а также с голосами студентов разных уровней певческого образования показала, что переход от манеры разговорного звукообразования к певческому возможен через освоение подготовительных упражнений, применяемых в постановке сценической речи. Используя некоторые приемы постановки сценической речи, можно предположить, что ребенок, научившись вычленять слухом в речевом потоке те или иные звуковые характеристики, с большей легкостью сможет дифференцировать звуковысотный, динамический и тембровый компоненты в вокальной интонации. Эффективным также оказывается воспитание навыка певческого интонирования на основе ладового мышления и относительной сольмизации (релятивной системы), когда слух при пении той или иной ступени лада настраивается на определенную фонему родного языка.

1.2 Традиции русской певческой школы в контексте современной вокально-хоровой культуры

Русская вокально-хоровая культура прошла долгий путь развития. С течением времени эволюционировали исполнительские стили, изменялись эстетические критерии и эталоны звука, методы звукообразования, хоровой репертуар, педагогические принципы.

Обучение вокально-хоровому искусству всегда было и остается действенным средством эстетического, музыкального и духовного воспитания детей. Освещая вопросы теории и практики вокально-хоровой работы с детьми, ведущий специалист в области исследования детского голоса, профессор Г.П.Стулова, пишет: «Учитель должен хорошо владеть различными методами вокальной работы с детьми, которые складываются на основе изучения опыта лучших специалистов прошлого, оставивших свой след в истории музыкального воспитания детей, и новых тенденций современной практики».¹

Собственный опыт нам подсказывает, что осмысление исполнительских и педагогических принципов основателей русской вокальной школы может помочь учителю музыки, хормейстеру в его практической работе.

Хорового певца, дирижера хора, а равно и их слушателей всегда волновал вопрос **звукового эталона**, культуры звука, певческий тембр. Работа над качеством звука имеет решающее значение для ансамбля хора в смысле слитности голосов, выравнивания и уравновешенности звучания и для хорового строя в смысле точности и чистоты интонации. Исторически существовали и существуют до сих пор разногласия в вопросе о том, как должен звучать хор.

Звучащие памятники искусства не дошли до нас в их подлинном виде. Вряд ли кто-нибудь из современников может с точностью представить характер звука хоровых коллективов,

¹ Стулова Г. П. Хоровое пение в школе. Учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. М., 2010. С. 9.

существовавших до того времени, как появилась звукозапись. О качестве звучания профессиональных и любительских хоров прошлых веков, церковных и светских, мы можем судить по высказываниям музыковедов, по отзывам слушателей. С другой стороны, «оживить» памятники хорового искусства того времени могло бы помочь, вероятно, изучение методических трудов, осмысление их и попытка следования предлагаемым в них приемам звукообразования.

В этом аспекте нас интересует соответствие певческих манер в сольном и хоровом исполнении. Должны ли требования, предъявляемые к солисту, стать основой требований, предъявляемых к хористу?

Для исполнения вокально-хоровой музыки в академической манере необходим комплекс специальных технических навыков, владение особым академическим певческим тоном. В русском вокально-хоровом искусстве этот академический певческий тон формировался сложно. Манера формировать певческий звук имеет в русском пении самобытные национальные корни. Во-первых, это народное пение, использующее естественную речевую манеру произношения. На оформление этого тона оказало, во-вторых, огромное влияние профессиональное церковное пение, использующее округлое, «благородное» звучание. Известно также, что русская певческая школа, как хоровая, так и вокальная, в своем развитии претерпела как положительное, так и отрицательное влияние различных западных школ. Все это особым образом влияло на эстетику звука и привело к тому, что в России стали культивироваться две разные манеры хорового пения. В одной из них искусственно нивелировались индивидуальные тембры голосов, что создавало благоприятные условия для сравнительно быстрого достижения ансамблевой стройности. Голоса хористов, поющих в этой манере лишены характерного для солистов вибрато, ограничены в динамических возможностях. Они чаще применяют легкое фальцетное звучание. Приверженцы другой манеры использовали более объемный, сочный звук. Они гораздо более выигрывали в тембровом отношении, но здесь появлялись сложности в работе над строем и ансамблем. Эта манера скорее встречалась в смешанных хорах с достаточно большим количеством певцов, а

не в однородных с малым составом.

Оформление второй манеры хорового пения связано с традициями русской певческой школы, основоположником которой по праву считается М. И. Глинка. (1804 – 1857) Среди русских композиторов Глинка был одним из немногих, кто знал искусство пения в совершенстве, о чем говорят его мелодии вокального характера. С появлением опер Глинки потребовался новый тип певца, подготовленный для усвоения новых творческих задач. Своим вокальным мастерством Глинка, – как певец, педагог и композитор, заложил основы русского реалистического исполнительства. В своей практической работе с оперными певцами он уделял большое внимание вопросам разработки новой методики постановки голоса.

Для этого им были специально написаны вокально-технические упражнения для разных типов голосов. Основная идея метода развития голоса, впоследствии названного «концентрическим», заключалась в укреплении центральных звуков диапазона, естественно звучащих и не требующих особых усилий. Их он называл «натуральные тоны». Глинка говорил о том, что от укрепления и уравнивания тонов центрального регистра зависит сила и свобода звуков крайних регистров. В этом заключалось отличие от всех предшествующих вокальных школ, в которых упражнения строились от нижних или от верхних нот диапазона. Применял этот метод Глинка и в работе с хоровыми певцами. Основные достоинства этого метода для хорового пения, заключались в строгой последовательности и постепенности освоения мелодических интервалов. Глинка считал, что голосовые движения находятся в прямой зависимости от слуха, а потому легкость нахождения голосом интервалов следует в порядке гармонического родства тонов, а не по ступеням диатонической гаммы, то есть в порядке I, III, V, IV, II, VII, а не I, II, III, IV, V, VI, VII.¹

Постоянно в поле зрения Глинки находился характер звучания голоса, тембр певческого звука. В тембре Глинка видел одно из главных средств вокальной выразительности. Кроме того,

¹Назаренко И. К. Искусство пения: хрестоматия. – 3-е изд. доп. М.: Музыка, 1968. 622 с.

положительный результат еще был в том, что упражнения пелись без сопровождения. Это активизировало слуховой контроль и способствовало выработке хорового строя.

Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. Глинки на протяжении двух веков не были забыты, его метод имел своих последователей. В традициях русской вокальной педагогики начинать воспитание голоса с пения звуков, которые не требуют при своем воспроизведении больших усилий, выдержаны «Школа пения» А.Варламова и «Метода пения» Г. Ломакина (1812-1885). Последний труд, по некоторым исследованиям, считается вышедшим даже раньше публикаций М.Глинки. Тем не менее, он создан в соответствии с «концентрическим» методом Глинки. Все начальные упражнения построены на центральном участке диапазона, на естественных тонах, воспроизводимых без усилий, не затрагивая звуков верхнего регистра голоса. Много лет работая с певцами хора, Г. Ломакин использовал вокализацию на центральном участке диапазона как принципиальную установку, связанную с повышенным вниманием к тембру голоса, к выработке палитры выразительных средств. Голос, учил он, должен быть круглый, звучный и мягкий. К основным недостаткам относил «носовой», «горловой» и «удушливый» звук. Для его методики, как и у Глинки, характерно исключительно **внимательное отношение к слову**. Несмотря на то, что принципы певческого обучения, сформулированные М. Глинкой, в основном касаются обучения взрослых, относятся они и к певческому обучению детей.

Многим подобным правилам обучения пению следовал современник М. И. Глинки музыкальный теоретик, видный ученый, писатель, философ Владимир Федорович Одоевский (1804-1869). Русский князь В.Ф.Одоевский принадлежал к старинному дворянскому роду, дом которого в Петербурге был одним из культурных центров столицы. В нем проводились литературно-музыкальные вечера, где присутствовал часто и М.Глинка. Знаменательно, что будучи друзьями они и родились в один год (1804). В.Ф.Одоевскому, пережившему Глинку на 12 лет, суждено было участвовать в организации таких важных для истории музыкальных центров, как Русское Музыкальное Общество (РМО) и бесплатные классы хорового пения при

Московском отделении РМО (открыт в 1864 г.).

Благодаря их созданию Одоевским была разработана методика хорового обучения. Пытаясь построить «философию музыки», Одоевский противопоставлял эстетические принципы схоластическим и догматическим методам обучения, вел борьбу за осмысленность и содержательность в обучении. Пожалуй, никто до него не касался так принципиально и широко проблемы методов обучения музыке, хоровому пению, не разработал их так тщательно и определенно, основываясь на инициативе и **сознательности** учащихся. Во всех опубликованных и неопубликованных музыкально-педагогических работах Одоевского последовательно проводится мысль о необходимости опоры на практику, опыт, живое наблюдение. Выступая против догматизма в преподавании, Одоевский считал, что «абсолютной методы для педагогики не существует и не может существовать, ибо она творится даже не нами, а самими теми учениками, с которыми Вы имеете дело; самый драгоценный из них тот, который всех меньше и всех тупее. Старайтесь отыскать это сокровище и изучайте его несравненно более, нежели других; он для Вас послужит камертоном и укажет исходный пункт для той методы, которую Вы должны будете изобрести в меру разумений Ваших учеников».¹

Что же все-таки можно извлечь из наследия, оставленного потомкам В. Ф. Одоевским, его современниками и последователями? В чем же главные достоинства его взглядов на музыкальное и, в частности, хоровое обучение в школе?

Внимание к наименее способным ученикам свидетельствует о том, какое огромное значение он придавал учительской инициативе в отыскании наиболее жизненных, ясных и простых методов для всеобщего обучения.

В созданной Одоевским «Музыкальной азбуке», представляющей изложенную по урокам систему обучения, заключены важнейшие методологические принципы – от живого созерцания, наблюдения, практики, к осознанию, теоретическому обобщению. Эти принципы раскрыты применительно к основным вопросам певческого обучения: к осознанному процессу

¹Локшин Д. Л. Хоровое пение в русской школе. М.: АПН РСФСР, 1957. 296 с.

звукообразования и пению по нотам. Так в самом начале «Музыкальной грамоты», объясняя цель предмета, автор формулирует и одну из основных задач: «Быть в состоянии пропеть всякую написанную или написать всякую слышимую нами мелодию». Говорится в «Музыкальной азбуке» и о важности хорошей артикуляции, не только внешней, но и внутренней, то есть за состоянием глотки, за положением гортани особенно, у начинающих, неопытных певцов. Особого внимания, заслуживают поставленные и в определенной степени разрешенные Одоевским вопросы о взаимодействии (координации) слуха, голоса и зрения, о развитии внутреннего слуха и чувства лада, о способах обострения интонационного и вокального слуха.

Интересно также, что для осуществления поставленных задач, для обучения пению по нотам Одоевский предлагал использовать цифровую систему.

Ее автором считают французского учителя музыки, Эмиль Жозеф Мориса Шеве (Cheve) (1804–1864). Он использовал для школьных уроков пения и подготовки певцов-любителей, участвовавших в хоровых кружках метод пения по нотам, созданный на основе идей Руссо, в дальнейшем названный «метод Гален – Пари – Шеве». Это была цифровая нотация, в которой ступени мажорного лада обозначались цифрами 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, ступени минорного лада – цифрами 6, 7, 1, 2, 3, 4, 5 и пелись на слоги. Ступени любой тональности назывались одинаково, что характерно для относительной, а не абсолютной высоте звуков (относительная сольмизация).

С 1860-х гг. абсолютная сольмизация культивируется в качестве обязательного предмета в Петербургской и Московской консерваториях, а относительная сольмизация связанная с цифровой системой Гален – Пари – Шеве, в Петербургской Бесплатной музыкальной школе и Бесплатных классах простого хорового пения Московского отделения РМО. Применение относительной сольмизации поддерживали М. А. Балакирев, Г. Я. Ломакин, В. С. Серова, В. Ф. Одоевский, Н. Г. Рубинштейн, Г. А. Ларош, К. К. Альбрехт и др. Школьные песенники и методические руководства издавались в тот время как по пятилинейной нотации и абсолютной сольмизации, так и по

цифровой нотации и относительной сольмизации.

Аргументации в пользу ее, высказанная В.Ф.Одоевским, опиралась на его понимание ладовой организации мелодии: «... в музыке существуют лишь отношения между звуками. Отношения постоянные, каковы интервалы: примы, секунды, терции и т.д., что опять весьма ясно выражается рядом цифр...».¹

Внимание, обращаемое Одоевским с самого начала обучения музыкальной грамоте на ладовую организацию звуков, - очень передовой для его времени момент. Ни Одоевский, ни другие сторонники этой системы не считают ее универсальной, не заменяют ею общепринятую нотную систему, а лишь рассматривают ее как «педагогическое удобство», как «первую ступеньку к нотной системе». Положительным моментом в деятельности авторов и пропагандистов упрощенных систем было искреннее желание содействовать распространению музыкальной грамотности в народе. Этой благородной идеей руководствовался и Одоевский, поддерживая цифровую систему. Упрощенная методика изучения нот весьма долго занимала значительное место в музыкальной педагогике. Но как показало время, цифровая система была заменена усовершенствованной и более упрощенной системой «относительной сольмизации».²

В прямой связи с развитием слуха стоит вопрос о пении без сопровождения. Вспомним, что этому принципу следовал и Глинка. Одоевский настаивает на пользовании при пении только камертоном и только в крайнем случае возможно прибегать к скрипке, так как понимает особенности хорового строя и чуждость его темперированному строю фортепиано. То, что пение без сопровождения содействует выработке чистоты интонации, ее гибкости, подтверждается многовековым опытом народного хорового исполнительства. Никогда в народных хорах, воспитанных в традициях пения без сопровождения, не стоял и не стоит вопрос о чистоте интонации.

Таким образом, методы обучения певческому искусству,

¹ Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. 724 с.

² Вейс П.Ф. Относительная сольмизация и советская музыкальная педагогика. Л.: Музыка, 1967. 42 с.

разработанные В. Ф. Одоевским и М. И. Глинкой во многом созвучны. Однако в то время далеко не все их рекомендации могли быть использованы в практике певческого обучения. Еще не было тех достижений науки, которыми мы располагаем сейчас. Современные же музыканты признают, что как педагог – Глинка был гениальный прозорливец, предвосхитивший многие методические приемы нашего времени, правильность которых подтверждает теперь наука. Идея построения метода на основе **примарного тона** оказалась чрезвычайно плодотворной. Методология Одоевского представляет для нас интерес еще и потому, что она явилась в XX веке предтечей методики начального музыкального обучения во многих музыкальных и общеобразовательных школах в нашей стране, особенно в республиках (а сейчас государствах) Прибалтики. Во многих городах шла активная экспериментальная работа по внедрению в образование школьников системы ладовой сольмизации. (Павел Вейс в Прибалтике, Иштван Микита в Таганроге, Валерий Куцанов в Екатеринбурге, Анатолий Тушков (*выпускник УрГПУ г.Екатеринбурга*) в Серове, Наталия Кохман (*выпускница УрГПУ г.Екатеринбурга*) в Первоуральске и др.). Эксперимент ставил задачи развития интонационного слуха, метроритмического чувства, развития навыков музицирования и творческой фантазии у детей. В Екатеринбурге эта система внедрялась в ряде музыкальных и общеобразовательных школ. Использовалась она с успехом также в музыкальном училище г. Екатеринбурга (на эстрадном отделении) и одно время даже в консерватории при обучении вокалистов умению петь по нотам.

Возможно, прогрессивные взгляды на обучение, высказанные М. И. Глинкой и В. Ф. Одоевским, в то время еще не нашли своего отражения в практике школьного хорового пения, но они обозначили стартовую площадку для развития вокально-хоровой культуры, для поиска последующими поколениями научно обоснованных и практически целесообразных методов в воспитании и обучении певческому искусству. Продолжателями их идей и внедрением в школьную практику явились многочисленные музыканты, педагоги-исследователи двадцатого века (В. А. Багадуров, Е. Я. Гембицкая, Е. М. Малинина, Д. Е. Огороднов, Н. Д. Орлова, А. А. Сергеев,

А. В. Яковлев др.). Они продолжали заниматься поиском наиболее рациональных методов обучения детей пению.

История и теория пения не могут иметь законченной формы, они видоизменяются, растут, развиваются, обогащаясь новыми фактами, новыми данными. Традиции русской певческой школы продолжали развиваться. Еще в начале XX века музыкальным просветительством была поставлена задача, чтобы «запела вся школа и весь народ». Это привело к значительным научно-практическим исследованиям и реформаторским движениям в области вокальной педагогики. Были попытки создать «единую школу пения». Для осуществления этой идеи организуются вокально-методические объединения, создаются вокальные лаборатории, проводящие публичные выступления педагогов с показом их метода преподавания. На первом всероссийском съезде вокальных педагогов в 1925 году обсуждались вопросы и детской вокальной педагогики. Указывалось на то, что правильное пение способствует развитию и оздоровлению не только голосового аппарата, но и всего организма ребенка. Систематическое изучение детского голоса в плане лабораторных исследований в 1941г. было прервано войной.

Интерес к научному и методическому обоснованию певческого искусства, однако, не угас. Вскоре после войны под руководством крупнейшего специалиста в области вокального искусства В. А. Багадурова началась исследовательская работа по изучению голоса в возрастном аспекте. Для индивидуальных занятий с детьми были привлечены педагоги-вокалисты. Чтобы объединить теорию с практикой в 1961 году была проведена научная конференция по вопросам развития слуха и голоса детей. В решении назревших проблем приняли участие ученые смежных наук – физиологи, психологи, акустики, фониатры. Их совместными усилиями вырабатывались требования к звучанию детского голоса – его силе, диапазону, тембру. Остро встал вопрос о воспитании мутационного голоса, о целесообразности занятий в этот период. Фониатрическая диагностика показала, что необходимо продолжать лабораторные исследования и наблюдения за индивидуальным развитием голоса детей. Для этого нужны квалифицированные кадры, умеющие пользоваться

специальными научными трудами и способные оценить традиционные и новаторские методы исследования.

В последующие годы в разных регионах нашей страны проводились научно-практические конференции, семинары, курсы повышения квалификации учителей музыки и хормейстеров. С их помощью осуществлялось внедрение отечественных и зарубежных методик: сольфеджио (З. Кодай, Ф. Лысек, Б.Тричков, В. Кирюшин); музыкально-певческого воспитания (Г. Стулова, Д. Огороднов); фонетический способ постановки голоса (В. Емельянов); «секреты бельканто» (А. Кравченко); пение в речевой позиции (Сет Риггс) и др. Некоторые из этих методик получили широкое распространение и согласно отзывам дают поразительные результаты.

Реформаторское движение в области вокальной педагогики продолжается и в настоящее время. Безусловно, большинство авторов новых технологий являются творческими личностями и вызывают интерес. Однако, учителя музыки и хормейстеры, которым нередко предлагается «единый верный» способ обучения не всегда в состоянии осмыслить и верно интерпретировать авторский замысел. Это часто приводит к печальным последствиям. Экономические проблемы – нехватка грамотных фониатров, отсутствие необходимой аппаратуры – не позволяют проследить результат деятельности того или иного педагога. Тем более трудно предвидеть отдаленный результат – функционирование детского голоса во взрослом состоянии.

Чтобы поддержать вокально-хоровое образование, поднять уровень певческой культуры и вернуть утерянные традиции, нужно изменение музыкального мышления и педагогической позиции в отношении развития и певческого, и речевого голоса школьников. Необходимо понять, что музыкальное сознание ребенка формируется не столько разговорами о музыке, сколько самой музыкой. Важно найти способ прогнозирования воздействия музыки на функциональное состояние и детского, и взрослого организма. Сейчас остро стоит проблема экологии слуха и голоса человека. Этот вопрос необходимо поднять не только в плане развития художественно-эстетического отношения к певческой культуре, возвращения ее традиций, но и в плане профессиональной необходимости сохранения и развития

рабочего инструмента учителя – его голоса, и, наконец, психофизиологической комфортности всего организма.

Событие в начале 2013 года стало знаменательным для многих профессиональных музыкантов и любителей музыки. В нашей стране вновь создано Всероссийское хоровое общество. Хоровые общества практически есть во всех европейских странах. Они возникли там еще в XIX веке и существуют почти без перерывов до сих пор. У Русского хорового общества сложная история, связанная с трагическими событиями XX века. Оно появилось в 1878 году, действовало до 1916-го. После революции 1917 года общество на 40 лет прекратило свое существование. Однако в 1957 году было вновь образовано как общественная организация «Всероссийское хоровое общество» (ВХО). Ее задачей было «развитие и пропаганда народного хорового искусства», но просуществовав тридцать лет, ВХО было преобразовано в Музыкальное общество. И вот, по инициативе известного дирижера, художественного руководителя Мариинского театра Петербурга Валерия Гергиева, Всероссийское хоровое общество возрождается. Предполагается, что Хоровое общество будет развивать хоровые училища и колледжи, популяризировать хоровое пение в школах, заниматься организацией конкурсов, придумывать другие мероприятия, связанные с хоровым пением. Помимо создания ВХО уже принято решение о том, что будет организован общероссийский детский конкурс хорового пения. Его разработка уже поручена Министерству культуры.

Воссоздание хорового общества – это воссоздание серьезных культурных российских традиций. По мнению Николая Азарова, ректора Академии хорового искусства им. В. С. Попова, «хоровое пение — не просто традиционная, но скорее даже основополагающая традиция во всей российской культуре». Если в какой-то школе поют дети разных национальностей, то между ними никогда не будет межнациональной розни. Хоровое пение может стать мощным инструментом социального и межэтнического компромисса между всеми гражданами страны.

Обсуждая проблему возрождения хорового общества на совещаниях и в СМИ, организаторы вспомнили такое

древнегреческое слово «ахоретос», что в переводе на русский означает – неграмотный человек, не умеющий петь в хоре. Ректор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского Александр Соколов заметил, что «вот это на самом деле очень ценный афоризм, который может стать девизом нашего начинания», а чтобы вернуть массовую любовь к массовому пению, должен появиться Всероссийский фестиваль хорового искусства. Появилась надежда, что музыкальное образование, хоровое пение будет содействовать общему культурному образованию.

ГЛАВА 2. МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ РЕЧИ И ПЕНИЮ

**О, сколько нам открытий чудных
готовят просвещения дух:
и опыт, сын ошибок трудных,
и гений, парадоксов друг,
и случай, бог изобретатель...**

А.С.Пушкин

2.1. Методика постановки голоса и ее парадоксы

В практике обучения искусству пения и сценической речи накоплено множество противоречивых и запутанных приемов, разобраться в которых бывает весьма не просто. Голосовой аппарат представляет собой необычный музыкальный инструмент, так как он является невидимым. Поэтому при овладении вокальной техникой певец оказывается в лабиринте необъяснимых парадоксов и трудно разрешимых противоречий. Очевидно поэтому, доклад известного грузинского певца Нодара Андгуладзе на вокальной конференции в Тбилиси еще в 1986 году назывался «Вокальные парадоксы и проблемы мастерства».¹

Спустя десятилетие проблема вокальных противоречий вновь поднята певцом и вокальным педагогом Сергеем Яковенко. Статью, помещенную в журнале «Музыкальная академия» (1998) он так и назвал «Парадоксы вокальной школы». В ней читатель встретит много интересных примеров: «Тем, кто не бывал на уроках, посвященных постановке голоса, – пишет автор, – самая буйная фантазия не поможет вообразить, какие беседы ведут педагоги со своими учениками за плотно закрытыми дверями классов. По-видимому, это наиболее темная область музыкальной педагогики — в прямом и переносном смысле — ведь инструмента-то, которым пользуется певец, не видно! Вот и **бредут учитель и ученик, как правило, на ощупь, используя** туманные, зыбкие ориентиры, то и дело сбиваясь

¹ Андгуладзе Н.Д. Вокальные парадоксы и проблемы мастерства // Sintoergosum. Тезисы докладов научной сессии, посвященной 90-летию Д. Андгуладзе. Тбилиси, 1986. С.46-47.

с курса, ища каждый свои особые «фирменные» ассоциации, применяя сравнения то со струнными, то с духовыми инструментами, то с голосами зверей и птиц, то с рокотом моря или журчанием ручейка...».¹

В студенческие годы, вспоминает С. Яковенко, «секрет правильного пения» вокальный педагог объясняла так: «Деточка, это же так просто и естественно! Нужно только построить в гортани равнобочную трапецию и пустить звук по диагонали!» Другой учитель вокала рекомендовала «подставить (мысленно, конечно) ложку под верхнее нёбо и ощутить, как певческие звуки, будто тяжелые капли меда, стекают в нее».²

Певческое дыхание, *(самый важный навык, который много раз исследовался, обсуждался, описывался разными авторами)*, оказалось тоже «**парадоксальным**», о чем узнали музыканты благодаря крупному русскому ученому-ларингологу и фониатру, доктору медицины Л. Д. Работнову. Он подверг критике прежние теории физиологии голосообразования и выдвинул новые гипотезы, описав «**парадоксальные**» движения диафрагмы во время певческого дыхания (поднятие при вдохе и опускание при выдохе), наблюдающиеся у лучших певцов.³

Певец, ученый, вокальный педагог петербургской консерватории В. И. Юшманов в своей монографии – «Вокальная техника и ее парадоксы» тоже обращает внимание на «парадоксы» и пытается найти выход из этого лабиринта. Обращаясь к читателю, автор пишет, что «вокальная техника оперного пения – «головная боль» многих поколений певцов продолжает оставаться до настоящего времени загадочной *terraincognita* для самой вокальной методики.».⁴

¹Яковенко С. Б. Парадоксы вокальной школы // Музыкальная академия – 1998. – № 12. – С.155- 160.

² Яковенко С.Б. Указ. соч. С. 155-160.

³ Л. Д. Работнов. Основы физиологии и патологии голоса певцов. М.: Музгиз, 1932. 159 с.

⁴ Юшманов В. И. Вокальная техника и ее парадоксы. Спб.: Изд-во

Следуя установке, что «нет ничего практичнее хорошей теории», Юшманов ориентирует ученика на изучение особенностей биофизики и психотехники оперного пения с новых точек зрения. Он объясняет, что «раскрытие психологической природы вокальных парадоксов выводит вокальную методику из сферы эмпирики на уровень профессионального (в современном понимании) знания».¹

Однако вокальные педагоги замечали, что сознательное освоению техники пения, научно-обоснованный подход к развитию голоса не всегда воспринимается учениками. Иногда результата в постановке голоса певцы пытаются достичь интуитивно, на подсознании. Нередко выбирается метод «проб и ошибок». Может быть, поэтому парадоксы искусства пения нашли отражение в «поэтических» трактатах. Вот стихотворение – памятка, сочиненное вокальным педагогом и известным певцом еще начала XX века Дмитрием Федоровичем Тарховым:

Улыбка! Скулы поднимите!
Звук словно в шапочку одет,
Всей верхней челюстью живите,
а нижней челюсти – как нет.

Язык ложится легкой лодкой
навек кончиком к зубам.
Дышок неслышный и короткий.
А выдох – вдохом мнится нам.

Петь головой и грудью сразу,
по Эверарди говоря.
«Тянуть в себя». Любую фразу
петь с равновесьем, а не зря.

Подтянут купол диафрагмы,
задержки столб на ней – как груз.
И плюс, чтоб, подтянувшись так,

ДЕАН, 2001. 128 с.

¹ Юшманов В. И. Указ. соч.

мы контроль имели бы и вкус.
Звук бодр, не пойте, что за дудка?
Губ мускулистость, сил расчет.
Глубите горло до желудка,
и все само собой придет.

Эти стихи можно назвать вокально-методическими. Замечая, что они «остроумны, оригинальны и содержат массу полезных советов, которые могут пригодиться в практической работе, да еще и запоминаются с легкостью благодаря стихотворной форме.

Другой стих-наказ использовал в своей педагогической деятельности профессор Горьковской консерватории Евгений Григорьевич Крестинский, написанное и подаренное ему на день рождения его учеником, солистом Ленинградской оперы Юрием Шкляром:

Чтоб красиво петь до гроба, купол сделайте из нёба,
Станьте полым, как труба, и начните петь со лба.
Ощутите точки две: в животе и голове;
Провалите на живот, и пошлите звук вперед.

Чтобы петь и не давиться, не забудьте удивиться:
Вдох короткий, как испуг, и струной давите звук.
Если вы наверх идете, нужно глубже опирать —
Всех тогда «переорете», хоть и нечем «заорать».

Если вниз идете вы, —не теряйте головы;
Не рычите, словно зверь —«Открывайте мягко дверь».
Что такое звук «прикрыть»? Очень трудно объяснить.
Чтоб прикрытие найти, нужно к «Е» прибавить «И».

«А» — где «О», а «О» где «У», но не в глотке, а во лбу,
И со лба до живота —лишь провал и пустота.
Пойте мягко, не кричите, молча партии учите;
И не слушать никого, кроме Бога одного.

В этих двух стихотворениях можно заметить общие требования Д. Ф. Тархова и Е. Г. Крестинского к постановке

голоса: высокое нёбо, низкое положение гортани, одновременное использование головного и грудного резонаторов на всем диапазоне, короткий вдох и т.п.

В методических рекомендациях певцов прошлого, тоже немало парадоксальных выражений и в то же время полезных советов. Несколько странные на первый взгляд советы оставил певец итальянской школы XX века Бениамино Джильи (1890-1957). Он пользовался огромной популярностью в Италии и других странах, пел в спектаклях с прославившимися певцами под управлением крупнейших мировых дирижеров. Интересны воспоминания Джильи о совместных выступлениях с Ф.И.Шаляпиным и восторженный его отзыв о вокальном мастерстве русского певца. Жизнь и творчество Джильи, большие достижения в области вокального искусства привлекали музыкальных критиков и музыковедов. Его книга «Воспоминания», изданная на русском языке в 1964 году издательством «Музыка», давно стала библиографической редкостью. В настоящее время в музыкальном издательстве «Классика-XXI» появилось новое (расширенное и дополненное) издание этих мемуаров с новым названием: «Я не хотел жить в тени Карузо». В этих изданиях есть советы-заповеди, оставленные Джильи для певцов:

1. Пойте через отверстие в задней стороне шеи и вообразите, что публика сзади вас.
2. Пойте вдоль вашего спинного хребта, как будто бы пение возникает оттуда.
3. Формируйте высокие тоны темным тембром.
4. Вы должны шевелить ушами и бровями, когда поете высокие ноты.
5. Смажьте нос вазелином перед тем, как брать высокие ноты, и затем вообразите, будто вы чем-то напуганы.
6. Думайте о запахе тухлой рыбы, когда вы формируете головной звук.
7. Если вы хотите петь хорошо, то должны «лаять», идя вверх по шкале гаммы, подобно тому, как это делал Карузо.
8. При пении высоких нот высуньте вперед ваш язык, насколько это возможно.
9. Чтобы хорошо взять высокую ноту, поднимите щеки и

покажите зубы.

10. Спойте всю гамму вверх, а идя вниз, рассчитайте время так, чтобы прислониться затылком к стене в то время, когда вы берете высокую ноту.

11. Чем выше нота, тем больше вы должны толкать звук диафрагмой.

12. Сожмите нос указательным и большим пальцами и затем спойте слова «Ave Maria» медленно на каждой ноте, идя вверх по шкале гаммы. Это способствует выведению голоса вперед к носу и губам.

13. Вы можете научиться петь как следует, подражая самым естественным звукам природы, например животному, испытывающему боль.

14. Секрет старой итальянской школы заключается в том, чтобы заполнять воздухом евстахиевы трубы.

15. Чтобы петь хорошо, надо скалить зубы, как «чеширская кошка».

16. Нагнитесь над стулом для того, чтобы направить ваш голос через нос.

17. Помните, что петь надо все время при помощи хорошо натренированного языка.

18. Нос певца – это его настоящий рупор.

19. Представьте, что вы вдыхаете воздух через темя и направляете дыхание вдоль позвонка до его конца.

20. Когда вы поете, придайте своему лицу выражение деревенского простака.

21. Пойте слово «Cuscoo» каждый день для лучшего развития голоса.

22. для более правильного формирования высоких нот сожмите маленький язычок гландами.

23. Поднимите что-нибудь тяжелое перед тем, как взять высокую ноту.

24. Формируйте ваш голос от колен и направляйте его вперед в окружающее пространство.

25. Обязательно надо подолгу учиться петь через нос.

В очерках и материалах по «искусству пения» Иван Карпович Назаренко, комментируя содержание заповедей Джильи, отмечает, что многие из них, как, например, 5, 6, 7, 8,

12, 13, 14, 15, 20, 25, вызывают большое сомнение в целесообразности их применения, и вряд ли они имели прямое отношение к творчеству Джильи. Некоторые же из приведенных «заповедей» (как, например, 2, 3, 4, 6, 12, 21 и 22) заслуживают самого серьезного изучения теоретиками и практиками вокального искусства. Дискуссионны, но заслуживают также серьезного внимания пункты 5, 6 и 19 «заповедей». Текст некоторых заповедей понимать дословно нельзя. Так пятая заповедь заставляет задуматься о гигиене помещения, где происходят занятия пением. Они должны иметь нормальную температуру и влажность воздуха, так как это отражается на слизистых оболочках голосового аппарата, носа и носоглотки. Шестая «заповедь», очевидно, преследует цель — предупредить певца, чтобы перед формированием трудных переходных и высоких нот он не набирал лишнего запаса воздуха, ибо, даже при мысли о запахе тухлой рыбы, набирание чрезмерно большого количества воздуха становится невозможным....¹ Следуя установке, что «Многие из заповедей вряд ли имели прямое отношение к творчеству Джильи. Непосредственное отношение к его творчеству является 21-я «заповедь». И. К. Назаренко объясняет это тем, что многие выдающиеся певцы (Лили Леман, Карузо, Даль Монте и др) уделяли большее внимание правильному формированию голоса на гласном «У». Опытным певцам и вокальным педагогам хорошо известен тот факт, что тем вокалистам, которым удается легко и красиво петь на гласном У, без особого труда удается свободное формирование трудных переходных и предельно высоких нот и на всех остальных гласных. В этой связи вспомним метод воспитания певческого голоса, исправления интонации у плохо интонирующих детей («гудошников»), разработанный Д. Е. Огородновым.² В его основе также используется гласный «У» притом упражнения, как и у Джильи, на этот гласный предлагается начинать на staccato. Хоровыми дирижерами замечено, что при использовании этого

¹ Юшманов В. И. Вокальная техника и ее парадоксы. Спб.: Изд-во ДЕАН, 2001. 128 с.

² Огороднов Д. Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. Л.: Музыка, 1972. 152 с.

метода регистровые переходы у певцов становились легко выполняемыми и незаметны. Вспомним также хорового дирижера Михаила Семеновича Рожанского, много лет руководившего студенческими хорами музыкально-педагогического факультета педагогического университета (с его основания до 90-х годов) и студенческой капеллой политехнического института в городе Екатеринбурге (в то время г. Свердловск). В распевании он постоянно использовал слог «ку-ку». Хоры эти отличались точностью интонации и хорошим ансамблем, тембр звука при этом был светлым, близким, фонема «У» не углубляла и не затемняла его. Заметим, что другой дирижер этого же музыкально-педагогического факультета профессор Валерий Анатольевич Копанев (1947-2010) в настройке хора (и студенческого и профессионального муниципального «Доместик» и оперного), использовал в основном звук «И». Все хоровые коллективы, с которыми он работал, отличались удивительными тембральными красками и интонацией. Видимо, качество звучания хора, настройка голоса певцов может и не зависеть от использования той или иной фонемы, а создается творческой личностью дирижера-хормейстера в результате его вокально-слухового представления в соответствии со стилем и жанром произведения. Мастерство обоих этих Уральских дирижеров осталось в памяти многочисленных учеников.

Вернемся к традициям итальянского *belcanto*.

Весьма интересны еще одни советы-заповеди, краткие указания певцам, написанные итальянским тенором Умберто Мазетти (1867-1919), который покинув Италию до конца жизни преподавал пение в России. Он был воспитанником итальянской вокальной школы, но сумел почувствовать «особенности русской музыки, русского исполнительского стиля и творчески сочетать эти стилевые особенности русской вокальной школы с итальянской культурой владения певческим звуком».¹ Поэтому его называют представителем русской вокальной традиции.

В Россию, в Москву Мазетти был приглашен в 1899 году

¹ Яковлева А. С. Умберто Мазетти и его педагогические взгляды / Вопросы вокальной педагогики. Выпуск 5., Из-во «Музыка», М. 1976. – С. 110-135.

директором консерватории В.И.Сафоновым на освободившуюся должность профессора пения (после смерти знаменитого певца и педагога Камилло Эверарди). Методы преподавания Мазетти, как заметил В. И. Сафонов, в основном совпадали со школой Эверарди. За двадцать лет работы в Московской консерватории Мазетти было подготовлено большое число замечательных русских певцов и педагогов, из которых наиболее известны имена А. В. Неждановой, В. В. Барсовой, Н. А. Обуховой, М. В. Владимировой, А. Л. Доливо, М. С. Куржиямского и других. С первых шагов, требуя от учеников осмысленного пения и эмоционально окрашенного звучания голоса, он одновременно уделял огромное внимание красоте и верности образования певческого тона.

Основные принципы своего метода Мазетти сформулировал в «Кратких указаниях моим ученикам». Эти «указания» касаются физиологической фонации голосового аппарата, правил верного голосообразования, эстетических и исполнительских проблем. Свои педагогические взгляды на вокальное искусство Мазетти тезисно изложил в этой работе, раскрывающей его отношение к проблемам дыхания, работы гортани, артикуляционных установок и т.п. Всего тезисов 44, это не просто декларация взглядов Мазетти, а настоящее руководство к действию в процессе работы с учениками. Ряд тезисов написаны в виде афоризмов. Заметим, что из сорока четырех тезисов одиннадцать посвящены дыханию. Мазетти ратовал за *сознательное* управление дыханием, от него зависит сила голоса и диапазон. Брать дыхание он советовал главным образом через нос, чтобы «не сушить стенок горла». Очень важно, что каждому ученику давались индивидуальные упражнения, также для каждого подбирался репертуар. Прекрасно зная как иностранную, так и русскую музыкальную литературу Мазетти воспитывал голоса своих учеников на определенном целесообразно подобранном музыкальном материале. Подбору репертуара придавалось исключительное значение, считая, что это основное средство воспитания голоса.

Итак, в 1912 году Умберто Мазетти издал «Краткие указания по пению моим ученикам». Эти указания составлены им для учеников, уже посвященных в основы постановки голоса. Вот

содержание этих указаний:

1. Необходимое условие пения — умение сознательно управлять дыханием. Петь следует «на дыхании».

2. Дышать надо спокойно, плавно, медленно, бесшумно и настолько глубоко, чтобы стенки грудной клетки могли как можно больше расширяться.

3. Шумное дыхание не только крайне неэстетично, но сверх того и утомительно для голосовых связок.

4. Дыхание должно быть диафрагматическим, так как только при нем гортань остается естественной и эластичной.

5. Вдыхание надо делать раньше, чем израсходуется действующий запас 'воздуха в легких.

6. Брать дыхание необходимо, главным образом, через нос, для того чтобы не сушить стенок горла.

7. Выдыхание следует совершать с возможно меньшим усилием, бережливо управляя количеством воздуха, необходимого для производства звука. Это — обязательное условие для приобретения легкости голоса.

8. От правильности выдыхания зависят сила звука и его длительность.

9. Работа над [правильным] расходом дыхания есть главное условие правильной постановки голоса.

10. Следствием излишней торопливости, а также и излишней медленности выдыхания является сдавленный звук.

11. *Fort* требует... увеличения, а *piano*... — уменьшения силы выдыхания.

12. При пении положение шеи и плеч должно быть спокойно-естественным. Всякое резкое движение вредит голосовому органу.

13. При выдерживании одной ноты и при нескольких нотах на одной гласной рот и подбородок надо держать неподвижно.

14. Подбородок вообще не должен выдаваться.

15. Губы складываются в улыбку (без жеманства). Верхние зубы слегка видны.

16. Необходимо избегать сильного опускания нижней челюсти, в особенности при высоких звуках. Неумеренное опускание

суживает отверстие горла и тем уменьшает полноту звука.

17. Вельма важно, чтобы гортань и нижняя челюсть были эластичны. Только при этом условии горло не чувствует никакого напряжения. Ощущение сжатия горла во время пения — недопустимо.

18. Язык должно держать слегка вогнутым посредине.

19. При издавании звука столб выдыхаемого воздуха должен быть направляем к своду полости рта, в точку, лежащую позади передних зубов.

20. Необходимо стремиться к тому, чтобы голос был чист и свободен от малейшей примеси носовых и горловых оттенков.

21. Для начальных упражнений следует предпочесть гласную А, обращая внимание на то, чтобы не исполнять ее ни слишком закрытым, ни слишком открытым звуком. После А переходить к О и Е.

22. Поющий для приобретения ровности и однородности звука и выработки соответствующей ему голосовой [легкости] должен внимательно следить за характером своего звука.

23. Каждое напряжение для увеличения силы голоса идет в ущерб голосовому органу. Кто кричит — тот губит голос. В особенности пагубно злоупотребление высокими потами.

24. Пение должно совершаться с такой же легкостью, как разговорная речь,

25. Следует избегать пения с так называемым «подъездом», на что должно быть обращено особое внимание при изучении portamento.

26. Развивать голос следует во всей возможной, но в то же время и естественной для него полноте, расширяя объем голоса как в сторону низких, так и [в сторону] высоких звуков.

27. Надо стараться, чтобы голос стал равным, гибким, подвижным, устойчивым и плавным.

28. Четыре главных типа вокальных упражнений это: выдержанные ноты, гаммы, арпеджио и украшения (группетто, трели и прочее).

29. Упражнения начинаются вокализацией, то есть пением (без названия нот).

30. Выработка подвижности требует прирожденной способности.

31. Лица с подвижными голосами могут приступать к выработыванию трели, для чего существуют следующие правила: начинать медленно, стараясь не двигать ни языком, ни губами, ни подбородком. Трель должна образовываться в гортани независимо от толчков грудной клетки.

32. Упражнения надо всегда изучать, полным голосом, но отнюдь его не напрягая. Как форсировка, так, наоборот, и слабость голоса одинаково вредны тем, что препятствуют правильному развитию мышц гортани.

33. Для усвоения правильной интонации и звуковой плавности крайне полезны восходящие и нисходящие гаммы, а также хроматические ходы.

34. Начинаящий не должен никогда заниматься более 10–15 минут, и притом с частыми перерывами.

35. Чтобы следить во время пения за выражением лица и избегать гримас, необходимо вначале пользоваться зеркалом.

36. Надо научиться управлять всеми оттенками голоса, для чего рекомендуется следующее упражнение: на одной ноте, в одно дыхание и с одинаковой силой постепенно переходить от открытого звука к закрытому и обратно.

37. Необходимо выработать величайшую ясность произношения слов, в особенности при *soltevoce* (пение вполголоса), так как это имеет огромное значение для выразительности пения. Надо, однако, остерегаться крайности, особенно в вещах колоратурных.

38. Хорошо ставить звук и в то же время отчетливо произносить [слова] — вещь очень трудно исполнимая, однако совершенно необходимая. Достигается это следующим образом: гортань на полном дыхании непрерывными и ясными колебаниями рождает звук, и в то же время органы произношения придают этому звуку формы согласных и гласных.

39. От исполнения требуется ясность и выразительность.

40. Ясность исполнения зависит от отчетливого соблюдения метра и ритма, оттенков и фразировки.

41. Выразительность, заключающаяся в верной передаче чувств и настроений, есть венец вокального искусства. Чтобы достичь выразительности, необходимо уметь понимать исполняемое.

42.Преувеличенная выразительность становится карикатурой. Надо быть простым и правдивым.

43.Речитатив требует правильного ударения на словах, разнообразия в оттенках и, кроме этого, должен исполняться почти всегда полным голосом.

44.Качества, необходимые для артиста:

- а) музыкальные познания,
- б) совершенство в интонации,
- в) свободное дыхание,
- г) легкость голоса,
- д) умение владеть звуком при усилении и ослаблении, соответственно выражаемым чувствам,
- е) ясное и точное произношение,
- ж) изящество,
- з) музыкальная память».

Обратим внимание на формулировки советов знаменитого певца Джильи и певца-педагога Мазетти. Одни выглядят несколько парадоксально, другие – более понятны для ученика, не вызывают недоумения, применимы в самостоятельной работе. Джильи, видимо нигде не преподавал, по крайней мере, нам не удалось найти сведения о каких-либо его учениках. В заповедях певцам Джильи, скорее всего, ориентировался на собственные ощущения и ассоциации. Мазетти же написал советы в результате длительной педагогической практики в Италии и России. Недаром есть мнение, что «петь и преподавать - две совершенно разные специальности».¹

Педагоги-практики и ученые-исследователи продолжают и по сей день трудиться над разрешением вопросов вокальной техники, над воспитанием вокально-педагогической культуры учащихся, а певцы увлечены поиском секретов единственно правильной (для него, для каждого) постановки голоса.

Приведем еще один стих, который сочинил для учеников певец и педагог, автор многих учебных программ, методических разработок, репертуарных сборников, статей по вопросам вокальной культуры Олег Витальевич Далецкий:

¹ Агин М.С. Перспективы развития вокального образования на современном этапе. // Голос и речь.— 2010. — № 1. — С.58-66.

О саморегуляции

Балалайка и гитара, фортепьяно и баян:
Струны, клавиши и кнопки — Сразу видно, где изъян.
У певца не сыщешь клавиш. Голос зримо не исправишь.
В недрах мышц родятся звуки, А «ремонт» гортани муки!
Сотням мышц как диктовать? Двух-то зайцев не поймать!
Но веками люди пели И в бельканто преуспели...
Организм умнее нас, Он сюрприз певцам припас:
Подсознательность работы (Чтоб уменьшились заботы).
Неподвластный орган нам Регулируется сам!
Ты ему лишь не вреди. Нужной тропкой проведи,
Отработай лучший тон, Будь с природой в унисон.

Поиск секретов голоса, пения, искусства красноречия продолжается. Современные технические средства, аппаратурные методы помогают исследовать процесс голосообразования, исправлять, лечить голос. В то же время музыканты прошлого, вокальные и хоровые педагоги оставили современным певцам большой багаж, собственный опыт. Продолжаются сейчас исследования и в области гигиены, профилактики и лечения голосовых заболеваний. На новом витке эти вопросы рассматриваются в организованной в 2007 году в Москве Российской общественной академии голоса. В ней создана научно–методическая и консультативная база для повышения квалификации и переквалификации педагогов сценической речи и вокальных дисциплин. За прошедшие годы Академия провела три междисциплинарных конгресса, на которых обменялись своим опытом и знаниями вокальные и речевые педагоги, врачи-фониатры, логопеды, акустики, физиологи и другие ученые-специалисты. В своих выступлениях председатель вокально-методической секции М. С. Агин выразил мнение, поддержанное многими участниками конгресса, что «без твердых профессиональных знаний специалист не получится, особенно в такой хрупкой профессии, как академическое пение голос не может долго выдерживать насилия над собой, коренной ломки, необдуманных экспериментов. Запасных частей для голосового аппарата не бывает!» В докладах подчеркивалось, что «молодые певцы должны разбираться в вопросах анатомии, физиологии и

гигиены голоса, знать основы функциональных и органических заболеваний гортани, влияние заболеваний различных органов и систем на голосовой аппарат и т.д. От этого зависит их творческое долголетие и способность всегда быть в профессиональной форме».¹

На страницах журналов Академии авторы обратили внимание и на то, какая большая ответственность лежит перед теми, кто работает с детскими голосами. Соответственно сделан вывод, что настало время смелее внедрять в образовательный процесс междисциплинарную консолидацию специалистов: вокальных и педагогов, специалистов речевых профессий, дирижеров и режиссеров, психологов, врачей-фониатров, акустиков, специалистов в области истории музыкального театра и других видов деятельности.

¹ Агин М. С. Перспективы развития вокального образования на современном этапе. // Голос и речь. – 2010. – № 1. – С.58-66.

2.2. Метод «проб и ошибок» или научный подход к воспитанию голоса и речи

Обратив внимание на замеченную *парадоксальность* в освоении техники пения, рассмотрим различные позиции ученых и практиков в реализации методов развития голоса и речи.

Вокально-речевая культура за время её существования реализовывалась через комплекс принципов: *целостности, адаптивности, эволюционности, резонансного голосообразования*. Подчиняясь этим принципам, певческое и речевое интонирование руководствуется также принципом **научности** знаний. Замечено, что в процессе *эволюции* вокально-педагогической культуры освоение техники вокальной и сценической речи, основ звукообразования пения шло то путем «проб и ошибок», то поиском **научного** подхода.

Известный ученый широкого профиля П. Л. Капица начинал свой анализ глобальных (эволюционных) проблем человечества (технических и культурных) с вопроса: в чем, в сущности, заключается научный подход к решению любой проблемы? «В основе эволюции, - пишет он, - которой руководит «мудрость природы», лежит способ «проб и ошибок». Все те пробы, которые оказались в соответствии с требованиями эволюции, развивались. Человек начал преобразовывать окружающую его природу тоже путем «проб и ошибок», стал обобщать опыт удачных проб, накапливая и передавая его другим людям. Все, что сейчас ограничивает количество «проб и ошибок», которые необходимо сделать для решения поставленной задачи, уже можно характеризовать как начало научного подхода.¹

Исходя из этой теории, заметим, что аналогично и в основе научных закономерностей техники пения лежит логическое обобщение опыта, полученного из «проб и ошибок». Ценность научного подхода для развития певческой культуры определяется тем, что приобретенный

¹ Капица П. Л. Эксперимент. Теория. Практика. / Статьи, выступления. М.: Наука, 1981. С.447- 44.

опыт распространяется между людьми и сохраняется со временем

Эволюция в музыкальном искусстве обеспечивает приспособление к изменяющимся условиям бытования вокально-хоровой музыки, к эволюционированию музыкального языка. Соответственно меняется, эволюционирует и требование к технике исполнителя. Появляются и влияют одна на другую разные певческие школы – итальянская, французская, немецкая, русская. Происходит некоторое взаимопроникновение и певческих манер: академической, народной, эстрадной, церковной. Меняется отношение к регистровой перестройке голоса, к использованию чистых (грудного и головного) регистров, к микстованию (смещению регистровых механизмов), появляется способ «прикрытия» голоса. Эволюционируя, певческое искусство утверждает прием пения с вибрато не только в голосе академических певцов. Интересно обратить внимание в этом отношении на участие эстрадных певцов в телевизионном конкурсе 2011 «Призрак оперы», где микрофонным, эстрадным певцам пришлось «адаптироваться» к оперной манере звукообразования. Популярный эстрадный певец Дима Билан даже проявил способность спеть певучим проникновеннымконтр-тенором дуэт Париса и Елены из одноименной оперы Глюка.

Благодаря подобным экспериментам усиливается действие механизма «обратной связи», так как оценивали качество звучания певца на ТВ не только члены профессионального жюри(оперные певцы Зураб Соткилава, Любовь Казарновская, критик Михаил Швыдкой), но и многочисленные ТВ пользователи. К таким «*пробам*» певцу приходится особо готовиться, и «*ошибки*», которые комментируют компетентные члены жюри, здесь могут стать стимулом к осмыслению техники, к поискам эффективных методов ее достижения.

Итак, эволюция певческого искусства продолжается, способствуя взаимодействию и взаимопроникновению певческих школ и манер, идет поиск секретов техники пения, порождая все новые эксперименты.

В свое время, известный специалист в области музыкального образования, профессор О. А. Апраксина писала

«О праве учителя-музыканта на эксперимент».¹ В этой статье речь шла об уроке музыки в школе, об учителях экспериментаторах, о введении ими в урок иногда непродуманных разделов, разных видов музыкальной деятельности, не запланированных в обязательной программе. «... без учителя-исследователя, учителя, творчески подходящего к любым программам, пособиям, методическим рекомендациям, желаемая цель — действительно коренное улучшение музыкального воспитания — не может быть достигнута, — утверждает О. Апраксина и дальше задает вопрос: «означает ли сказанное, что лишь отдельные, «избранные» учителя имеют право на эксперимент?». «Ни в какой мере, поясняет она, — каждый учитель, если он любит свое дело и стремится к его совершенствованию, — всегда исследователь и экспериментатор. Но при любой *пробе* чего-то нового ему необходимо хорошо продумать, чего он хочет достигнуть, тогда ему легче найти и удачные приемы того, как это осуществить. И что особенно важно: никогда учитель не должен слепо копировать чужой опыт, так как даже блестящие педагогические находки, показавшие эффективность в одном случае, могут не оправдать себя при неумелом, формальном их повторении в других условиях. К каждой новой *«пробе»* учитель должен быть подготовлен».²

Надо думать, что это в полной мере относится и к современному педагогу, обучающему вокально-речевому искусству, работающему с голосом ученика и в начальных, и в средних и в высших учебных заведениях. В своей статье О. А. Апраксина предупреждает, что «непродуманное же преподавание не только дискредитирует сам прием, но приносит ущерб всему музыкальному просвещению».³ Действительно, бездумное следование моде на прическу или платье особого вреда не приносит окружающим. Иное дело в пении, в работе с хрупким (особенно в детском возрасте) голосовым аппаратом, и, наконец, с индивидуальной психикой

¹ Апраксина О. А. Музыкальное воспитание в школе. Вып. 13: Сборник статей / сост. О. А. Апраксина. М.: Музыка, 1978. С. 66-76.

² Апраксина О. А. Указ. соч.

³ Апраксина О. А. Указ. соч.

человека, участвующей в голосообразовании. Здесь приходится провести аналогию, напоминать о медицинской заповеди «не навреди». Эти размышления и ставят вопрос перед педагогами музыки о праве на эксперимент.

На современном этапе эволюции музыкальной культуры **научное** обобщение опыта, получаемого из «проб и ошибок», стало охватывать все большую область искусства пения. Поэтому важно, чтобы качество деятельности педагогов определялось не только их музыкально-исполнительским и педагогическим, практическим опытом, но и научно-исследовательским потенциалом.

Практическое значение науки весьма образно охарактеризовал философ XVII века Френсис Бэкон: «Хромой калека, идущий по верной дороге, может обогнать рысака, если тот бежит по неправильному пути. Даже более того, чем быстрее бежит рысак, так сбившись с пути, тем дальше оставит его за собой калека».¹

Никто уже сейчас не сомневается, что обучение технике пения должно основываться на достоверном знании устройства и работы певческого инструмента. На рубеже нового века знания, полученные при изучении голоса и речи человека, позволили создать «говорящие» средства связи, «различающие» человеческие голоса и «понимающие» человеческую речь. Вместе с тем вокальная техника пения по-прежнему во многом остаётся для певцов и педагогов таинственным «полем чудес», а певческий инструмент - «чёрным ящиком», учиться «играть» на котором каждому вокалисту, как и в прошлые времена, приходится вслепую, методом проб и ошибок».²

Рассматривая «парадоксы» техники пения, педагоги-практики, их ученики любят иронизировать по поводу загадочного «рыбьего» языка вокалистов, и в тоже время констатируют, что во многих случаях он оказывается

¹Капица П. Л. Эксперимент. Теория. Практика. / Статьи, выступления. М. Наука. 1981. С.447- 449.

² Юшманов В. И. Вокальная техника и ее парадоксы. СПб.: ДЕАН, 2001. – 127 с.

результативным. Нередко от вокальных педагогов можно услышать, что начинающему певцу мало чем может помочь и «чтение научно-методической литературы с её запутанными рассуждениями о «регистровом строении» певческих голосов, «переходных нотах», необходимости «смешивания регистров» путём использования «смешанной работы» голосовых складок, необъяснимым образом сочетающей одновременно их предельно слабое (фальцетное) и плотное (нефальцетное) смыкание, с гипертрофированным вниманием к работе гортани, которую практики называют не иначе, как «заминированной зоной».¹ В то же время, в певческом искусстве продолжается поиск новых парадигм мышления, а педагогическая мысль стремится осознать и сделать доступными для понимания загадочные явления в развитии голоса и речи.

Современный студент, молодой учитель музыки вынужден находиться в огромном потоке научной и методической информации. При этом в учебных заведениях его чаще ориентируют на «новейшую» информацию, на литературу последних лет. Именно такое требование предъявляется сейчас к авторам учебных программ по тем или иным дисциплинам. При этих условиях неизвестными остаются многие ценные научные труды прошлых лет. Тем не менее, именно в них нередко содержится достоверный и интересный экспериментальный материал, способствующий развитию научно-практического и критического мышления будущего учителя при его подготовке к профессиональной музыкально-педагогической деятельности. В связи с этим обратим внимание на несколько изданий научно-методического труда автора отечественного врача-ларинголога и фониатра начала двадцатого века профессора Ф. Ф. Заседателева «Научные основы постановки голоса». Эта книга выдержала четыре издания (1926, 1929, 1935, 1937 гг.). К каждому изданию есть небольшое предисловие. Они отражают динамику научного подхода к постановке голоса.

В предисловии к первому изданию отмечены главнейшие задачи и принципы основных положений правильной постановки голоса, основанные на научных данных. Они сформулированы в

¹ Юшманов В. И. Указ. соч.

1924 году на Вокально-методической секции ГИМНа (государственный институт музыкальной науки), это:

- 1) *Косто-абдоминальное дыхание,*
- 2) *Среднее или свободно удерживаемое низкое положение гортани,*
- 3) *Твердая или мягкая атака звука,*
- 4) *Двухрегистровое построение голоса,*
- 5) *Сглаживание регистров при постепенном, по мере повышения скалы, преобладании так называемого головного резонирования и прикрытия звука,*
- 6) *Опора звука на дыхание (appoggio).*

В своей работе Ф. Ф. Заседателев как нельзя лучше научно обосновывает, подтверждает и приводит в систему эти принципы.

В предисловии ко второму изданию Заседателев пишет, что им учтены замечания и пожелания критиков, использована появившаяся со времени напечатания 1-го издания литература и расширены главы об опоре звука, прикрытия его, о примарном тоне и о школах пения. В то же время он предостерегает от выработанного гимновцами *«единого метода преподавания пения»*. По мнению Ф. Ф. Заседателева *«единый метод не есть еще единственный»*, и на том же фундаменте возможно построить и другие методы.

В предисловии к третьему изданию читатель может убедиться в постоянном совершенствовании научных обоснований, в стремлении Ф. Ф. Заседателева соединить теорию с практикой:

«Предлагая вниманию читателей третье издание своего труда, автор ни в коей мере не претендует на то, чтобы дать в нем абстрактно физиолого-акустические нормы, обеспечивающие правильную постановку голоса, ибо вокальная техника меняется в связи с развитием музыкально-исполнительского стиля в его исторической классовой обусловленности.

Один только пример.

Старые итальянцы за редкими исключениями (флорентийская школа) требовали от певца костального типа дыхания, и для своего времени это было совершенно обосновано.

На рубеже XVIII и XIX вв. справедливо начали

рекомендовать диафрагматический принцип дыхания.

Мы же рекомендуем косто-диафрагматический принцип, и это для нашего времени тоже целесообразно. Дело в том, что старые итальянцы смотрели на голосовой аппарат человека как на один из многочисленных музыкальных инструментов (voxhumana) и, как от инструмента, требовали от него главным образом звучности, мало интересуясь выразительностью.

А звучность как нельзя более достигается при костальном дыхании.

На рубеже XVIII и XIX вв. драматизация музыкального стиля потребовала чисто диафрагматического принципа дыхания, ибо все оттенки выразительности лучше всего усваиваются при пользовании диафрагмой.

В настоящий момент, когда, с одной стороны, мы требуем звучности, а с другой – наш современный стиль требует высшей степени выразительности, для достижения двойного эффекта мы рекомендуем комбинированное косто-диафрагматическое дыхание.

Вот почему вокальный педагог при пользовании настоящим трудом должен применять наши указания не «вообще», а конкретно – в связи со средой, с личностью учащегося и его музыкально-исполнительской работой».

Ф. Ф. Заседателев. 1935 г.

Заметим, что многие высказывания Ф. Ф. Заседателева, его научные выводы, критические замечания почти столетней давности актуальны и в наше время. Наука и практика певческого искусства постоянно эволюционирует. На этом фоне особый интерес вызывает предисловие к четвертому изданию труда Ф. Ф. Заседателева, в котором он пишет, что им «учтены работы по постановке голоса, появившиеся в истекшем году, а также работы по физиологии голоса, имеющие отношение к его постановке». В нем всего несколько строк. Однако, в этом издании есть довольно обширное «введение», где объясняется целесообразность изучения и описания теории голосообразования, взаимосвязь теории и практики, обсуждается право учителя на эксперимент. (Полный текст «Введения» помещен в «Приложение» монографии.)

За прошедшее столетие издано огромное количество литературы по проблеме развития и сохранения голоса. Нередко встречаются диаметрально противоположные выводы и рекомендации, как объективные аппаратные исследования, так и субъективные практики обучения. Во всем мире существуют миллионы поющих людей, взрослых, детей, подростков, многие из которых стремятся освоить это непростое искусство, стать профессионалами. Осваиваются манеры не только оперного сольного пения, но и камерное, хоровое, фольклорное, эстрадное, возрождается и церковное. Поэтому появляется особая ответственность перед вокальными педагогами, хормейстерами, регентами, учителями музыки, педагогами сценической речи. Всем им, подобно медикам, видимо необходимо помнить клятву Гиппократа, суть которой *«не навреди»*. Для этого учителю нужно непрерывно пополнять знания в области вокально-речевой педагогики и в смежных науках, совершенствовать практические навыки, учиться работать самостоятельно.

ГЛАВА 3. СПОСОБЫ САМОКОНТРОЛЯ В ПЕНИИ И РЕЧИ

Контроль за процессом голосообразования, как и за любым действием, осуществляется с помощью обратных связей. Принципы обратных связей, как процесса управления и поведения живых организмов, сформулированы П. К. Анохиным в теории функциональных систем.¹ Это позволяет расширить наше представление о роли самоконтроля и самоуправления в двигательных действиях человека, в организации мышечных движений при речевом и певческом звукообразовании. Структура осознанной психологической саморегуляции деятельности состоит из следующих звеньев: цель деятельности, модель значимых условий, программа действий, оценка результатов, коррекция. В связи с этим самоконтроль в процессе пения мы рассматриваем как способность к регуляции сенсорных процессов, включающих в действие сочетание тех или иных анализаторов. Комплекс способов самоконтроля составили *слуховой, мышечный, вибрационный и зрительный* анализаторы. Их действие рассматривается в отдельности. Целенаправленное внимание на работу разных сенсорных систем дает возможность осуществлять контроль за конечным результатом певческой деятельности, а также за самим процессом формирования навыка вокального интонирования. Контроль за выполнением действия, в отличие от контроля по конечному результату, обеспечивает опору на полную систему ориентиров, позволяет своевременно обнаружить отклонение от заданного эталона. Варьировать способы обратных связей при овладении каким-либо действием особенно важно при обучении детей, так как психологические особенности их возраста требуют частой смены объектов внимания. Владение разными способами вокального самоконтроля необходимо при обучении и сольному, и хоровому пению, особенно в процессе самостоятельной работы ученика.

Анализ ощущений в вокальной педагогике рассматривается

¹Анохин П.К. Системные механизмы высшей нервной деятельности // Избр. Тр. М.: Наука, 1979. 454 с.

как единственный способ судить о том, как работает голосовой аппарат, и управлять его работой. Тонкое и точное управление требует хорошо развитых систем обратных связей. Многие выдающиеся певцы с особым вниманием рассматривали свои внутренние ощущения, испытываемые во время пения, иногда находя для них очень точную локализацию. Они отмечали наличие возможной связи между локализацией и силой внутренних ощущений, с одной стороны, и легкостью и качеством звучания — с другой. У детей, начинающих певцов такие связи осуществляют координацию слуха и голоса. При отсутствии таких связей говорят о нарушении координации между слухом и голосом, о невозможности правильно интонировать.

Однако на начальном этапе обучения как сольному, так и хоровому пению самоконтроль еще не развит, ощущения своего пения часто обманчивы и нестабильны, мышечные ощущения не подчинены сознанию полностью, а резонаторные для начинающих малознакомы. Наиболее осознанными считаются слуховые ощущения, но певец слышит себя не так, как слышат его со стороны другие. Большое влияние на слуховые ощущения оказывает акустические факторы, особенно в условиях хорового пения. Кроме того, у начинающих певцов, у детей могут быть не развиты слуховые представления звукового эталона. Постановка голоса в разговорной сценической речи тоже нуждается в сенсорной регуляции, в самоконтроле с помощью разных анализаторов. Особенно важен сенсорный самоконтроль при освоении иностранного языка, при исправлении дефектов дикции, при косноязычии.

Рассмотрим сначала *слуховой* самоконтроль, какие качества слуха нужно развивать при обучении будущего певца, какой слух важен для развития голоса ребенка. Обратим внимание на особенности речевого и вокального слуха, что нужно слышать в речевой и певческой интонации.

Для этого разясним необходимую терминологию, обозначим основные звуковые качества: высота, длительность, громкость, тембр.

Известно, что **звук** представляет собой – результат колебаний упругого тела.

Высота звука определяется частотой колебаний. Чем

больше частота колебаний, тем звук выше. Чем меньше частота колебаний, тем звук ниже.

Длительность звука определяется периодом колебаний. Пока длится колебание, звук имеется. Исчезнет колебание – исчезнет и звук.

Громкость звука определяется амплитудой (размахом) колебаний. Чем больше амплитуда – тем громче звук и наоборот.

Тембр – окраска (*ассоциативное зрительное восприятие*) звука. Мы не спутаем звучание разных музыкальных инструментов, различных голосов благодаря их тембру. Тембр определяется составом колебаний, комплексом звучания основного тона и частичных тонов (обертонов). Их частоты всегда кратны частоте основного тона, а их количество и громкость могут быть самыми разными, благодаря чему и образуется различная тембровая окраска звука.

Каждый звук является сложным, то есть состоит из нескольких одновременно звучащих тонов. Например, целая звучащая струна делится на одновременно звучащие свои половины, третьи, четвертые, пятые и т.д. части. Человек обычно слышит тот звук, который издает целая струна (основной тон), а остальные звуки (призвуки, частичные тоны, обертоны) не воспринимаются слухом как отдельные самостоятельные звуки. Натуральный (обертоновый) звукорядот звука До большой октавы изобразим на нотном стане:



Музыкальный строй – система организации музыкальных звуков по высоте, выраженная в соотношениях частот их колебаний. Звуком-ориентиром служит **ля** первой октавы, частота которого равна 440 Гц (при температуре воздуха +20 С).

П и ф а г о р е й с к и й строй – самый древний. Этот

способ построения звукоряда для настройки музыкальных инструментов предложил Пифагор Самосский около 550 год до н. э. В его основу была положена акустически чистая квинта, а звукоряд строился путём наложения чистых квинт на эталонный звук.

Н а т у р а л ь н ы й строй (также чистый или гармонический строй) — музыкальный строй, использующий интервалы, построенные на основе обертонов - октава, квинта, кварта, большая терция, малая терция, большой полный тон, малый полный тон и диатонический полутон.

Р а в н о м е р н о – т е м п е р и р о в а н н ы й строй пришел на смену натуральному и представляет собой деление октавы на двенадцать равных промежутков. В настоящее время является общепринятым.

Слух музыкальный бывает абсолютный, относительный, звуковысотный, зонный, мелодический, гармонический, ладовый, интонационный, динамический, тембровый, тональный, цветной, фактурный, архитектурный, эмоциональный, вокальный.

Речевой слух имеет некоторые общие качества с музыкальным слухом: прежде всего, это интонация речи (звуковысотность), затем – динамика, тембр, темп, ритм, наконец, эмоциональность. Для распознавания разговорной и певческой речи важен еще *фонематический* слух.

Особый интерес может вызвать термин «*эмоциональный слух*» (ЭС), который используется и в певческой и в речевой деятельности. Этот термин введен В. П. Морозовым, обозначающим «способность к определению эмоционального состояния говорящего по звуку его голоса. В музыкальном искусстве «эмоциональный слух» – это способность к адекватному восприятию и интерпретации тонких эмоциональных оттенков музыкальных звуков».¹

¹ Морозов В. П. Невербальная коммуникация: Экспериментально-психологические исследования. М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 2011. 528 с.

Для чего нужен такой вид слуха? Для профессионального отбора в музыкальном, вокальном и ораторском искусстве или для умения опознавать эмоции человека? Понимание эмоционально-выразительного подтекста, а не только текста очень существенно и в пении, и в сценической речи. Эмоциональная информация является одной из важнейших в общении людей и в любой жизненной ситуации.

К изучению эмоций ученые обращаются в педагогике, психологии, физиологии, но что это такое, как правило, объяснить трудно. Эмоции с трудом поддаются формальному описанию, их трудно измерить. В вокально-речевом искусстве эмоции на протяжении многих лет изучались В. П. Морозовым.¹

Для определения степени развитости эмоционального слуха им разработаны специальные психоакустические тесты. Они представляют собой наборы эмоционально окрашенных фрагментов звуковой речи, пения, инструментальной музыки, исполненной профессиональными актерами, певцами, музыкантами.

Чтобы понять природу эмоционального слуха мы обратили внимание также на некоторые труды других ученых, отражающих психофизиологические основы эмоций:

1. Ильин Е. П. *Эмоции и чувства*. СПб.: Питер. 2002.
2. Кэррол Э. Изард. *Психология эмоций*. СПб., 2003.
3. Симонов П. В. *Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций*. М.: Наука, 1962.
4. Симонов П. В. *Теория отражения и психофизиология эмоций*. – М.: Наука, 1970.

В этих и других источниках можно найти анализ структуры эмоциональной сферы и ее составляющих, рассматриваются механизмы возникновения эмоций, их функции и роль в жизни человека, изменение эмоциональной сферы в онтогенезе.

В искусстве пения и речи для нас важно понимание эмоций другого человека, умение управлять собственными эмоциями, возможность использования, совершенствования

¹ Морозов В. П. Эмоциональный слух человека // Эволюционная биохимия и физиология. 1985. – N 6. – Т. 21, – С. 568-577.

эмоционального слуха. Интересно было бы, на наш взгляд, изучить так называемый феномен «эмоционального заражения», который присутствует в человеческой среде при массовом восприятии разных жанров, стилей и направлений в музыке.

Итак, на разных этапах обучения искусству пения и сценической речи приходится пользоваться разными видами сенсорного самоконтроля: слуховым, мышечным, вибрационным, зрительным. Рассмотрим их в отдельности.

3.1. Слуховой самоконтроль

Значение слухового анализатора обусловлено самой природой звуковой речи, как разговорной, так и певческой. Правильная во всех отношениях речь невозможна без полноценного слухового рецептора. Под контролем слуха человек отбирает, дифференцирует и воспроизводит всю сложную гамму звуков в процессе разговора и пения.

В музыкальном звуке, инструментальном или вокальном, мы слышим единство всех его компонентов: частоту, интенсивность, время существования, спектр, которые оцениваются соответственно как высота, громкость, длительность, тембр. Обратим внимание на особенность восприятия этих компонентов звука в соответствии с задачами практической деятельности.

В процессе пения слуховой анализатор воспринимает предъявленный звук, выделяет, оценивает в нем отдельные компоненты и сливает с ним звучание собственного голоса. Если вокальное интонирование осуществляется с опорой на внешнее звучание – инструментальное сопровождение или другой голос, а также на звучание голосов хора, то восприятие, сравнение и оценивание происходят одновременно. В этом случае наиболее значимым является звуковысотный компонент. Слух выбирает то, что является общим в спектре разнотембранных звуков – основную частоту тона. При пении соло появляется задача оценить точность интонации по памяти, сравнивая ее с отзвучавшим эталоном, опираясь на **высотно-ладовые представления**. Кроме того, в звучании собственного голоса ладовысотность воспринимается на фоне певческих формант, формант гласных, певческого вибрато, то есть, всех характеристик тембра. Однако, обучая не умеющих интонировать детей, педагоги обращали внимание, прежде всего, на особенность восприятия и возможность тренировки звуковысотного слуха.

Среди многочисленных исследований звуковысотного слуха особое место занимает ряд экспериментов, проведенных еще в середине прошлого века под руководством А. Н. Леонтьева:

1. Гиппенрейтер Ю.Б. *Восприятие высоты звука: Автореф. Дис. ...канд. пед. наук.* – М., 1960. – 19 с.;

2. А.Н. Леонтиев Т.Н. Овчинников Т.Н. *О механизме звуковысотного анализа слуховых раздражений // Доклады МПН РСФСР. 1958 - № 3. – с. 43-48.*

3. Овчинникова Т.Н. *Опыт формирования звуковысотного слуха. Автореф. Дис. ...канд. пед. наук.* – М., 1960. – 19 с.

В них показано, что выделение слухом частоты основного тона из сложного звука невозможно без деятельности голосового аппарата. Сделаны выводы, что вокальный аппарат является органом, способствующим формированию модели звука, *его основной частоты* в центральной нервной системе. Получается замкнутый круг: для пения необходим развитый звуковысотный слух, а для развития звуковысотного слуха нужно уметь пропевать звуки. Как должны развиваться эти два вида деятельности: звуковысотное восприятие и вокализация? Какая из этих способностей должна быть ведомой или они могут и должны развиваться параллельно?

Что же происходит в онтогенезе со слуховым восприятием диапазона частот? Для того чтобы получить более полное представление о возможности слухового анализатора, обратимся к другим наукам: физиологии, нейропсихологии, электроакустике, теории коммуникации. Исследования знаний в этих областях позволяет предполагать, что ощущение основной частоты тона предопределено генетически, что в эволюции слуховой системы для этого сформировался специальный механизм. Эксперименты ученых показали, что даже человеческий эмбрион способен реагировать на определенные частоты. Из этого сделан вывод, что частотный анализатор осуществляется на низших отделах нервной системы, а в центральной нервной системе фиксируются более сложные моменты: начало, окончание звука, переходные периоды, формантный анализ и т.п. Исследования советских ученых Т.К.Мухиной и М. Ю. Нильсон, проведенные на детях в возрасте от одного до двенадцати месяцев, доказали наличие врожденной способности к слуховой дифференциации звуков по высоте.^{1,1}

¹ Мухина Т. К. О некоторых особенностях звуковысотного различения у детей раннего возраста // Дис. ... канд. пед. наук. М.: 1966. 178 с.;

С другой стороны, несмотря на высокую звуковысотную чувствительность ребенка, привлечение его внимания к речи взрослого, как считают некоторые зарубежные исследователи не обеспечивается фактором частотной модуляции, взятым в отдельности.² Авторы полагают, что только в комплексе с другими параметрами коммуникации между взрослым и младенцем фактор частотной модуляции может оказать влияние на реакции ребенка. Вероятно, уже в этот ранний доречевой период идет гибкое согласование слуха с задачами речевой деятельности, в связи с чем более значимым становится тембровый, а не звуковысотный компонент. Обращает на себя внимание одно исследование зарубежных ученых, где сравнивалось восприятие структуры полутонов и диатонов в двух музыкальных интонациях, характерных для современной западной музыки. Обнаружилось, что дети в первый год жизни уже способны различать полутона в музыкальной фразе, а предпочтение структуре диатонов возникает в четырех-шестилетнем возрасте.³

Видимо, нельзя судить однозначно о времени появления и исчезновения физиологической способности человека к частотному анализу звука. Даже трудно определить, на каком уровне нервной системы он осуществляется. Очевидно, эта способность в равной степени связана и с генетической предрасположенностью ребенка и сенсорным воспитанием. Заметим, что чувствительность к полутонам в начальный жизненный период подтверждает способность к тонкой дифференциации именно звуковысотного компонента вне лада. В дальнейшем слух и речь совершенствуются в сторону взаимного согласования характеристик. Человеческая культура стимулирует формирование новых психических функций. Звук, оформленный в речь или в музыку, в пение

² Нильсон М. Ю. Музыкальное воспитание и развитие детей первого года жизни. Дис. канд пед. наук. М.: 1980. 232 с.

³ (Colombo John. Infants attentional responses to frequency modulated sweeps// Child Dev. – 1986. – 57. – №2. P. 287-291.

⁴ Trehud Sandra E., Development of the perception of musical relations. // J. Exp. Psychol.: –1986. – 12. – № 3.

каждый раз требует особых навыков восприятия и специально воспринимающих систем. Для слухового восприятия нетональных языков, каким является русская речь, более значимым становится формантный состав, а не основная частота тона.¹ Способность реагировать на частотные характеристики звука со временем, видимо, угасает, если специально, в процессе занятий музыкой не поддерживать и не совершенствовать эту способность. Слух человека настолько привыкает к восприятию фонем, что звуки музыкальных инструментов часто ассоциируются с той или иной гласной человеческой речи: «так звуки тубы напоминают гласную «у», звук фагота и валторны – гласную «а», звуки флейты пикколо гласную «и».²

Не только звуки музыкальных инструментов, но и многие другие звуки природы слышатся нам в акустической близости к определенным гласным. Так, например, стук по дереву вызывает представление о гласном «о», звук пилы напоминает гласный «и» и т.д. В связи с этим предполагают, что звуки речи в свою очередь формировались посредством подражания звукам окружающего мира.

Для музыкальной деятельности важно то, что приобретенная способность фонемного слуха вступает в противоречие с генетически сформированным в эволюции слуховой системы механизмом непосредственного различения частоты основного тона. Поэтому, занимаясь музыкальным воспитанием детей, педагоги искали способы тренировки звуковысотных ощущений, применяя различные виды моделирования, например, показ направления мелодии движением руки вверх-вниз, «обследование» отдельных свойств звуков с помощью «музыкальной лесенки». При формировании ладового чувства у детей среднего дошкольного возраста профессор психолог К.В.Тарасова советовала сначала вводить предметные и плоскостные модели и только вслед за ними –

¹ Бельтюков В. И. Об усвоении детьми звуков речи. М.: Просвещение. 1964. 91 с.

² Тарасова К. В. Онтогенез музыкальных способностей. М.: Педагогика, 1988. 176 с.

ручные знаки.¹

Звуковысотный слух, применяемый в музыкальной, в певческой деятельности, называют мелодическим. Исследуя психологию музыкальных способностей, Б.М. Теплов пишет: «Мелодический слух имеет по крайней мере две основы — ладовое чувство и музыкальные слуховые представления. В связи с этим можно говорить о двух компонентах мелодического слуха. Первый из них, ладовое чувство, можно назвать перцептивным или эмоциональным компонентом. Второй компонент можно назвать репродуктивным или слуховым».² Перцептивный компонент достаточен для полноценного восприятия, узнавания мелодии, которое в большинстве случаев, как считал Б. М. Теплов, возникает на основе эмоционального критерия. Благодаря репродуктивному компоненту происходит воспроизведение мелодии, которое свидетельствует о наличии слуховых представлений.

Основное свойство мелодического слуха — ладовое чувство заключается в способности различать ладовые функции звуков мелодии, их устойчивость и неустойчивость, тяготение друг к другу. Одно из наиболее простых проявлений чувства лада — чувство тоники: тенденция заканчивать на ней мелодию и воспринимать ту, которая завершается неустойчивым звуком, как незаконченную. Ладовое чувство в более «глубоком смысле проявляется в том, что все звуки мелодии воспринимаются в их отношении к тонике и к другим устойчивым звукам лада, что каждый из них имеет своеобразную ладовую окраску, характеризующую степень его устойчивости и характер его «тяготения».³

Для развития различных видов музыкального слуха на всех уровнях обучения разработана, как известно, специальная дисциплина — *сольфеджио*. Большое место в нем отводится семиступенным диатоническим ладам мажора

¹ Тарасова К. В. Онтогенез музыкальных способностей. М.: Педагогика, 1988. 176 с.

² Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М., Л.: АПН РСФСР, 1947. С. 182.

³ Теплов Б. М. Указ. соч. С. 164.

и минора. Одна из задач урока сольфеджио – научить понимать и осознавать все свойства данного лада. Существует много учебных пособий, в которых предлагаются разные приемы, способы, методы воспитания ладового слуха. Обратим внимание на некоторые из них, распространенные одно время в практике обучения:

1) Первый метод: «Изучение лада с опорой на интервал». Одним из первых учебников, излагающих этот метод, является «Курс сольфеджио» К. Альбрехта. Этот автор был видным музыкантом 19 века, дирижером хора, виолончелистом, педагогом. Близкий друг П. И. Чайковского и Н. Г. Рубинштейна, он прекрасно преподавал хоровое сольфеджио в Московской консерватории. В методике преподавания он использовал упражнения – *мелодические попевки, построенные на интервалах от секунды до квинты*. Автор предлагает запомнить попевку каждого интервала, затем осознать его и по памяти повторить на каждой ступени лада. Эти секвенции поются как в восходящем направлении, так и в нисходящем. В дальнейшем в преподавании сольфеджио появилось и критическое отношение к этому методу. При этой методике, по замечанию педагога-теоретика А. П. Агажанова, учащиеся воспринимали лад стихийно не осознавая ладового строения. Иногда приходилось мелодию расчленять на отдельные интервалы, при этом нарушалась единая мелодическая линия.¹

2) Второй метод «Изучение лада с опорой на ступени гаммы, постепенное изучение ступеней». На этом принципе был построен учебник Н. М. Ладухина. Это был педагог Московской консерватории, ученик С. И. Танеева и А. С. Аренского, воспитавший целую плеяду замечательных музыкантов. Он скоро осознал, что нельзя обучать сольфеджио исключительно на интервальной системе, которая широко была распространена в то

¹ Агажанов А. П. Методика изучения ступеней лада в абсолютной системе сольфеджио. // Воспитание музыкального слуха: метод. пособие. Выпуск 2. /сост. А. Агажанов. М.: Музыка, 1985. 120 с.

время в России. *Правильное воспитание слуха должно основываться на изучении лада, на осознании ступеней этого лада.* Звуки лада осваивались постепенно. Сначала используются первые две ступени гаммы: ученик должен их запомнить опираясь на тонику. Затем три ступени и т.д. Все мелодии изложены на звуках первой октавы. Ступени лада изображались на бумаге наглядно в виде лесенки. По мнению Н. М. Ладухина, изучение лада с опорой на его ступени *является важным звеном в процессе воспитания музыкального слуха.*

3) Третий метод «Изучение лада с опорой на аккорды и простейшие музыкальные формы». Автор этой методики И. И. Дубовский, также как и предыдущие преподавал в Московской консерватории. Своей целью он ставит развить ладофункциональный слух у учащихся. При изучении лада он выдвигает на первый план аккорд, то есть *различные соотношения аккордовых созвучий, которые ярче выявляют ладовую природу музыки.* Дубовский также уделяет большое внимание интервалу, так как нужно уметь преодолевать ладотональную настройку, переключаться в другую тональность с помощью осознания интервала. Однако при изучении интервала учащийся должен опираться на аккорд.

Аккорд здесь понимается исключительно как мелодическое явление, звучащее только по горизонтали.

4) Четвертый метод «Изучение лада с опорой на устойчивые и прилегающие к ним неустойчивые звуки». Этим способом обучал студентов Ленинградской консерватории Арон Львович Островский. Им создан ряд учебных пособий по воспитанию слуха. При ладовом воспитании слуха он опирается на известную в теории музыки схему *устойчивости и неустойчивости звуков в ладу.* Последовательность освоения ладовых ступеней начинается с тонической квинты и прилегающей к этой квинте У1 ступени сверху (в тональности до мажор – это звук «ля» к звуку «соль» и У11 ступень снизу к тонике до. Упражнения дальше строятся на звукоряде, построенном от нижнего си малой октавы до ля первой.

5) Пятый метод: «Изучение лада с опорой на все

ступени гаммы, целостный охват ступеней». Этот способ развития слуха принадлежит А. П. Агажанову, который многие годы преподавал сольфеджио в Московской консерватории, пользуясь методикой, несколько отличающейся от предыдущих. Лад в ней осваивается как система, в которой ***все семь звуков гаммы воспринимаются сразу в их взаимосвязи***. Для освоения каждого звука в ладу, его высотного положения к тонике используются определенные попевки. От заданной ступени поются звуки до тоники вверх или вниз (где ближе расстояние). Например, к тонике *до* поется попевка вниз *фа, ми, ре, до* ; или вверх *соль, ля, си. До*. При пении попевок выбирается удобная для голоса тесситура.^{1, 2}

Приведенными выше разными подходами к развитию у музыкантов слуховых навыков подтверждается, что педагогическая деятельность не должна быть суммой раз и навсегда установившихся приемов. Педагогика – это живой творческий поиск, использующий новые открытия, новые методы. Незвестные ранее трудности для вокального интонирования создает современная новая гармония. Требуется нередко «*новоладовая*» установка слуха. Изучение эволюции музыкального слуха, функционирование (адаптация, привыкание) его к новым реалиям, вероятно, становится необходимым не только в связи с изменением музыкального языка, его гармонии, структуры, стиля, но и с развитием техники звукозаписи, использованием динамиков, усилителей, звуковых искажений вопреки физиологической возможности слуха.

В описанных выше методах обучения сольфеджио внимание направлено на одну из сторон музыкального слуха –

¹ Агажанов А. П. Методика изучения ступеней лада в абсолютной системе сольфеджио // Воспитание музыкального слуха: метод. пособие. Вып. 2. М.: Музыка, 1985. С.41-58.

² Агажанов А. П. Что должно лежать в основе курса сольфеджио? / Воспитание музыкального слуха // Науч. тр. Моск. гос. консерватории им.П. И. Чайковского. СПб. / Редкол. А.П. Агажанов и др. М., 1993. Вып. 3. С.5–20.

звуковысотную. Но возникает вопрос: какую роль играют другие стороны музыкального слуха при восприятии и исполнении вокальной и хоровой музыки? А именно: *тембровый, динамический, гармонический, полифонический, цветной, эмоциональный, вокальный, внутренний слух, зонный, абсолютный, архитектурный* и др. На какие характеристики слухового восприятия нужно опираться при управлении певческим звукообразованием?

Исследование музыкально-слухового восприятия учеными акустиками, физиологами, психологами помогают находить педагогам-практикам те или иные способы настройки певческих голосов. В эволюции певческой культуры, в практике вокально-хорового исполнительства не прекращался поиск эффективных способов и методов развития музыкального слуха, разных его компонентов.

Из истории музыкального образования известно, что интенсивное изучение музыкального слуха, начатое Г. Гельмгольцем во второй половине XIX века и положившее начало психофизиологической акустике, впоследствии стало эффективно развиваться в России. В числе первых изучали музыкальный слух с педагогических позиций (как основу для музыкальной деятельности) Н. А. Римский-Корсаков и С. М. Майкапар. Они описали различные его проявления, Римский-Корсаков, в частности, ввел понятие «*внутренний слух*», развитое впоследствии Б. В. Асафьевым. С точки зрения физической акустики, много внимания изучению *музыкального и речевого* слуха уделял ученый-физик С. Н. Ржевкин.¹ В середине 20 века музыкант, исследователь, профессор Московской консерватории, основатель отечественной акустической школы Н. А. Гарбузов разработал концепцию «*зонной природы*» музыкального слуха. В отношении звуковысотной организации музыки он пришел к выводу, что математические строи существуют только отвлеченно теоретически, что реально музыка исполняется в *зонном строе*, который включает в себе бесчисленное множество интонационных вариантов, а каждое исполнение музыкального произведения

¹ Ржевкин С. Н. Слух и речь в свете современных исследований. Изд-во НКТП СССР, М., Л. 1936. 311 с.

представляет собой неповторимый вариант этого строя. На основании своих экспериментов он уточнил типологию музыкального слуха и показал, что внутризонный интонационный слух при помощи специальных упражнений может быть активно развит.¹

Для каждого хорового певца очень важно хорошо понимать, что такое зонный строй, чем он отличается от фиксированного строя и какие преимущества он дает для пения. Знания теории зонной природы слуха помогут педагогу практику обратить внимание на весьма интересный способ настройки певческого голоса по четвертитонам. Такую настройку голоса применял в хоре дирижер В. А. Чернушенко (*главный дирижёр Ленинградской государственной Академической капеллы им. М.И.Глинки*). «Чистота строя, - пишет В. Чернушенко, - особенно в условиях пения а cappella — одна из основных сложностей хорового исполнительства. Отсутствие ее в хоре — наиболее часто встречающаяся болезнь. В борьбе с этим недугом, имеющим и некоторые физиологические причины, мы в последнее время используем специальные упражнения: унисонное пение по четвертитонам, унисонное и аккордовое медленное глиссандирование, то есть такие упражнения, которые позволяют участникам хора сознательно регулировать интонацию. Труднее всего оказалось преодолеть привычное понятие о полутоне как наименьшем расстоянии между двумя звуками. Но сегодня с четвертитонами мы обращаемся довольно непринужденно. Помимо чисто слухового развития, подобные упражнения необычайно благотворно влияют и на воспитание чувства ансамбля, устрняя тембровую «чересполосицу».²

Применять при обучении пению интонирование четвертитонов еще ранее рекомендовал И. И. Левидов – врач-фониастр, получивший медицинское и вокальное образование, автор многочисленных работ в области развития и воспитания голоса вокалиста. Он считал, что поскольку голосовой аппарат

¹ Гарбузов Н. А. – музыкант, исследователь, педагог: сборник статей. М.: Музыка, 1980. 303 с.

² Чернушенко В. А. Племя одержимых // Могучее средство воспитания: сборник статей. Л.: Музыка, 1978. С. 88–106.

имеет нетемперированную скалу, то в целях облегчения выравнивания (сглаживания) голосовых регистров было бы полезно пение четвертитонов: «В промежутке между двумя смежными нотами, открытой и прикрывающейся, отделенными друг от друга интервалом в $1\frac{1}{2}$ тона, и происходит внезапная замена одного механизма другим. На расстоянии этого именно полутона имеет место наиболее активная борьба между «голосовыми» и щито-перстневидными мышцами, вследствие чего в этом именно месте голосовой скалы певцу особенно трудно приспособиться, найти и зафиксировать в памяти нужную мышечную установку. Очевидно, расстояние в $1\frac{1}{2}$ тона является иногда при переходе с одного регистра на другой слишком значительным, трудно преодолимым для певца».¹ Раздробления полутонного интервала на части поможет ослабить резкость перехода одного механизма к другому, создать некоторую его постепенность. Для практического осуществления этого И. И. Левидов и предлагает попытаться применить при выравнивании регистров, особенно в тех случаях, когда оно дается с трудом, вести работу не по полутонам, а по $\frac{1}{4}$ тона. При расстоянии между открытой и прикрывающейся нотой только в $\frac{1}{4}$ тона разница между двумя сменяющими друг друга механизмами будет уже значительно меньше, вследствие чего певец избегнет «скачка» и постепенно научится незаметному переходу с открытого звука на прикрытый. Выравнивать регистры по $\frac{1}{4}$ тона он считает необходимым только на переходных нотах; на прикрытых же, где другой механизм уже окончательно установился, в этом необходимости нет.²

Все это говорит о том, что слух и голос певца опираются на общие законы физиологии и акустики звука. Звуковысотный слух, чувство лада, зонный слух – это тот фундамент, который необходим для обучения пению. Однако даже для начального периода обучения, особенно для работы с детским голосом нужны еще знания и о других компонентах слухового восприятия. Певцу нужно также научиться контролировать

¹ Левидов И. И. Постановка голоса и функциональные расстройств голосового аппарата. Л.: Изд-во «ТРИТОН», 1928. 120 с.

² Левидов И. И. Указ. соч.

тембральные, динамические качества голоса, ему нужен гармонический слух, внутренний слух (музыкально-слуховые представления), большое внимание современная вокальная педагогика обращает на «слух вокальный» и «слух эмоциональный».

В процессе пения в различных акустических условиях, особенно в хоре, слуховой самоконтроль осложняется в силу физических закономерностей распределения звука в средах и в результате психофизиологических особенностей слуха Певец даже в сольном пении слышит себя не так, как слышат его другие. Появляется необходимость самоконтроля с помощью других анализаторов. Вопрос заключается в том, какой из анализаторов, кроме слухового осуществляет контроль за отдельными компонентами звука: за частотой основного тона и за спектральными составляющими? Обратим внимание на участие мышечных ощущений.

3.2 Мышечный самоконтроль

В педагогической практике иногда можно наблюдать стремление с первых шагов обучения всю физическую сторону певческого процесса строить одним целостным воздействием музыки, то есть вокальную технику совершенствовать с помощью художественно-исполнительского материала. Одни считают, что механизм голосовой функции путем такого воздействия сам по себе, целостно и автоматически, достигает совершенства. Другие глубоко убеждены, что хотя вокальная техника и является лишь средством художественного исполнительства, но она имеет и свое самостоятельное значение.

Современная физиология объясняет, что в пении, как и в речи участвует целая группа внутренних ощущений, идущих от движения мышц голосового аппарата. Управление и регулирование речевым и певческим звукообразованием осуществляется под контролем, кроме слухового, еще и двигательным анализатором.

Все звуковые параметры (высота, тембр, громкость, продолжительность) регулируются центральной нервной системой согласно слуховому образу. От внутренних анализаторов, (*мышечного, вибрационного и др.*), по афферентным путям в центральную систему передаются сигналы о результате действия всей мышечной системы, участвующей в звукообразовании (*так называемая обратная связь*). Соответственно слуховому представлению происходит коррекция их движений. Однако практика обучения певческому мастерству показывает, что далеко не всегда удается найти нужные мышечные движения даже при наличии отчетливого слухового представления вокального звука.

Понимание отношений между характером звука голоса и внутренними ощущениями певца в вокальной педагогике обозначено термином **«вокальный слух»**.

Вокальный педагог Уральской государственной консерватории *П. А. Ноздровская* писала: «Под термином вокальный слух следует подразумевать свойство слуха анализировать качество звучания голоса, определять на основе этого анализа положительные и отрицательные особенности данного звука, определять, в чем эти особенности заключаются,

причину их возникновения и путь к исправлению отрицательных или закреплению положительных явлений».¹

Певец и ученый Д. Л. Аспелунд связывал вокальный слух с внутренним пением: «...внутреннее пение – своеобразный спутник мастерства. Возможность внутреннего пения находится в тесной связи со степенью овладения певческими навыками. Овладение интонацией, интервалами и пр. зависит от того, насколько ясно певец может себе *представить* то, что ему предстоит петь».²

На вокально-слуховые представления опиралась в своей практике обучения вокальному искусству профессор Киевской консерватории М.Э.Донец-Тессейр: «чтобы учить и учиться пению, мало иметь просто музыкальный слух. Слух должен быть специализированный, вокальный, улавливающий специфические тонкости, малейшие отклонения от правильного вокального звучания».³ Мария Эдуардовна считала вокальный слух основой всего педагогического процесса, что «прежде чем исполнить какой-либо звук, надо мысленно представить его в желаемом звучании. Хорошее пение зависит от хорошо организованного мышления. Это и есть внутренний вокальный слух, вокальные представления». Обладая вокальным слухом она легко различала все отклонения от верного звучания голоса, и находила приемы, помогающие исправить имеющиеся недостатки.

Доктор искусствоведения профессор Л. Б. Дмитриев понимал вокальный слух как не только слуховое представление звука, но и *соответствие звучания голоса мышечным ощущениям*. В определении Л. Б. Дмитриева такой слух это «способность улавливать не только особенности правильного певческого звучания, отличать их от неправильного, но и ощущать работу голосового аппарата, мышечно понимать то, что делает другой певец, при том или ином звучании».⁴ Особенно

¹ Ноздровская П. А. К вопросу о теоретической вокальной фонетике // Научно-методические записки. Выпуск 1. Свердловск, 1957. 120 с.

² Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса. М., 1952. С. 89.

³ Дмитриев Л. Б. В классе профессора М.Э. Донец-Тессейр. М., 1974. 20 с.

⁴ Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М., 1968. С. 265.

значимы для учителя музыки замечания Л. Б. Дмитриева, касающиеся развития детских голосов; «голосовой аппарат может выразить только то, что было воспринято через ухо. Все это подчеркивает важность развития правильных вокальных представлений с детства. Каковы вокальное слуховые впечатления, полученные на протяжении развития человека, особенно в детстве, когда закладываются все основные представления, таков будет в основном и голос при попытке петь. Там, где закладке верных вокальных представлений у детей уделяется достаточное внимание или музыкальное окружение и язык с детства этому благоприятствуют, там наблюдается большее количество хороших певческих голосов, высокий уровень развития вокального искусства, как, например, в Италии».¹

Виднейший специалист в области психофизиологии и психоакустики речи и голоса человека, научных основ вокального искусства В. П. Морозов так и назвал одну из своих первых книг: «Вокальный слух и голос». В ней он объясняет, что «....вокальный слух – это, прежде всего, не только слух, а сложное музыкально-вокальное чувство, основанное на взаимодействии слуховых, мышечных, зрительных, осязательных, вибрационных, а может быть и еще некоторых других видов чувствительности. Сущность вокального слуха не просто в восприятии, но в активном восприятии, соучастии в процессе образования слышимого звука, вернее, в умении осознать и воспроизвести принцип его образования. Вокальный слух – основа таланта певца».² Дальше Морозов пишет, что на основе этого можно сделать один уверенный вывод: «раз образование и восприятие вокальной речи прочно связаны не только со слухом, но и со всеми другими жизненно важными органами чувств (связь эту мы называем вокальным слухом), то и при обучении певца необходимо обучать не только его слух, но и все другие чувства».³

Возникает вопрос, на какие внутренние ощущения

¹ Дмитриев Л. Б. Указ. соч. С. 258.

² Морозов В. П. Вокальный слух и голос. М. – Л.: Музыка, 1965. 86 с.

³ Морозов В. П. Вокальный слух и голос. М. – Л.: Музыка, 1965. 86 с.

ссылаются профессиональные певцы, на что может опираться ученик в начале обучения, что способен контролировать ребенок? Поскольку резервные физиологические силы, необходимые для работы голосового аппарата используются учениками часто интуитивно и далеко не в достаточной степени, важно понять, что же поддается произвольному управлению звукообразованием при постановке голоса, как подчинить сознательному контролю работу внутренних органов человека, как научиться управлять теми функциями, которые далеко не полностью находятся в сфере нашего сознания?

Овладение вокально-речевой культурой, певческим мастерством во многом зависит от анатомио-физиологических особенностей отдельного индивида, от наличия выработанных разнообразных двигательных навыков, а также от совершенствования способности к координации между разными анализаторами. Педагог, воздействуя через органы чувств на нервную систему ученика, стремится выработать эту координацию. Показателем правильной координации является эстетический и гигиенический результат.

Правильно сформированные навыки во многом определяют профессиональные достижения певца, и, наоборот, неправильное распределение и применение мышечных нагрузок, неправильное дыхание, артикуляция, перенапряжение организма в целом являются препятствием к реализации поставленных художественных задач. В связи с этим в отечественной и зарубежной науке разрабатывались и разрабатываются множество теоретических концепций и практических подходов к постановке, настройке речевого (сценического) и певческого голоса.

Тренировка тончайших двигательных навыков, которая проводится в процессе обучения вокально-речевому искусству, связана с мобилизацией необходимых физиологических функций организма, с нервно-мышечной деятельностью.

В голосовом аппарате человека различают два отдела: центральный и периферический. К центральному отделу относится головной мозг с его проводящими путями, т.е. это отдел управления и регулирования звучанием голоса. Периферический, в свою очередь, состоит из трех систем:

энергетической (аппарат, образующий дыхание), генераторной (аппарат образующий голос) и резонаторной (артикуляционный аппарат).

Певцы и их педагоги часто утверждают, что все отделы голосового аппарата равноценны, не могут быть рассмотрены порознь друг от друга и что совершенно неразрывный комплекс работы определяет их результат. Разумеется, в исполнительской деятельности так и происходит, но в методической работе приходится осознать, что «путь к достижению желаемого результата от работы всех частей механизма голосообразования лежит через изучение каждой его части в отдельности; без этого невозможно определить, какая из них неправильностью своей работы разрушит гармоническую работу всего аппарата в целом».¹ Поэтому при формировании навыков речевого и певческого звукообразования и педагогу и ученику приходится обращать внимание на отдельные звенья в работе голосового аппарата, используя разные способы самоконтроля.

Певческие установки голосового аппарата мы рассматриваем в сравнении с речевыми (бытовая диалектная речь) так как последние прочно складываются с детства и их приходится преодолевать при воспитании сценического и певческого голоса. Собственная вокально-хоровая практика нас убеждает, что переход от бытовой разговорной речи к вокальной возможен через постановку сценической речи. И в сценической, и в вокальной речи есть некоторые общие закономерности: организация фонационного дыхания, работа над дикцией, включение резонаторов, положение корпуса. Обращаясь к методическим работам зарубежных и отечественных авторов можно заметить, что, прежде всего, внимание уделяется работе дыхательного аппарата.

Фонационное дыхание

Если обратить внимание на высказывание многих профессиональных певцов, то можно заметить удивительное разнообразие субъективных ощущений при фонационном

¹ Юдин С. П. Формирование голоса певца: учеб. пособие для высших и средних музыкальных учебных заведений. М.: Музгиз, 1962. 167с.

дыхании, а также разные мнения о роли дыхания в речи и в пении, о его типе, о необходимом количестве и способе расходования при звукообразовании. Разные взгляды существуют и в отношении его тренировки со звуком или беззвучных упражнений.

В повседневной жизни мы не думаем о том, как дышим. «Алгоритмы автоматической регуляции дыхания заложены генетически, и, если человек здоров, корректировать этот алгоритм не надо. У здорового человека при достаточной повседневной двигательной нагрузке автоматическая система регуляции дыхания делает свое дело самостоятельно без внешнего вмешательства, сама подстраивается под потребности организма».¹

Так объясняют процесс дыхания медики, физиологи, биологи. На эту неощущаемую функцию организма человек начинает обращать внимание при каких-либо затруднениях, сбоях в здоровье или в процессе вокально-речевой деятельности. Ныне предлагается множество способов улучшить дыхание. Рекламируются системы, методики, дыхательные гимнастики, иногда весьма противоречивые. Одни советуют – «дышите глубже», «дышите реже», другие – «дышите поверхностно», «дышите чаще». И возникает вопрос: нужно ли учить человека дышать? Для поиска ответа обратимся к некоторым историческим сведениям, к практическим руководствам разных авторов.

Биологический и физиологический аспекты дыхания изучались еще в древности западными и восточными мудрецами-целителями. Известны различные системы физиологически обоснованных дыхательных упражнений, которым более двух тысячелетий. Наиболее широкое распространение и развитие дыхательная гимнастика получила в народной медицине Индии, Тибета, Китая, и других стран Востока. В современной терапевтической практике и вокально-речевой педагогике используется множество дыхательных гимнастик. – от индийской хатха-йоги и китайского цигуна до

¹ Сафонова В. А., Миняев В. И., Полунин И. Н. Дыхание?!? М., 2000. 254 с.

реабилитационных дыхательных комплексов западных медицинских школ. В настоящее время существует много различных методик и систем направленных на улучшение, совершенствование, поддержание на высоком уровне работоспособности и использовании дыхательного аппарата. К ним можно отнести прерывистое, или пульсирующее, дыхание по методике В. К. Дурыманова; дыхание по методике К. П. Бутейко – основанное на волевом уменьшении дыхания и накопления CO_2 в организме; дыхание по методике «реже и глубоко» В. В. Гневушева; «рыдающее» дыхание Ю. Вилунаса. Дыхание по методике М. С. Тартаковского направлено на тренировку при дыхательных движениях одной из мощных мышц – диафрагмы, которая в свою очередь ритмично поднимаясь и опускаясь массирует печень, желудок, кишечник, а также улучшает звучание голоса. Дыхание по методике Б. С. Толкачева направлено на очищение дыхательных путей от болезнетворных микробов, обеспечивая хороший дренаж бронхов, гимнастика предупреждает развитие острых респираторных инфекций. Дыхание по методике П. К. Иванова называется «Вдохни жизнь» и рекомендуется автором в общей системе оздоровления.

Наряду с перечисленными методиками особый интерес может представлять мало известная методика организации дыхания, разработанная в 60-х годах XIX века оперным певцом одного из театров Германии Лео Кофлером. Заболев туберкулезом и потеряв голос, Кофлер уехал в США, надеясь там поправиться, но улучшения не наступало. И вот Кофлер берется сам за изучение физиологии и медицины. Он знакомится с огромным количеством специальной литературы по физиологии дыхания, изучает, в том числе, и систему йогов, разрабатывает на этой основе систему дыхательных упражнений. В результате туберкулез был вылечен, но Кофлер оставил карьеру певца и открыл в Америке школу дыхания. Кофлер не только лечил легочные заболевания, но и применял свой метод дыхания для обучения певцов. Развитие дыхания проводилось на речевых, певческих упражнениях и упражнениях с движениями.¹

¹ Кофлер Л. Учитесь правильно дышать. Гимнастика легких: Приложение к журналу «Задушевное слово». М.: Издание товарищества

В России эту методику в XX веке продолжала развивать ученица Кофлера Ольга Георгиевна Лобанова. В то время она преподавала в ряде театров Москвы. К ней обращалось большое количество молодых и пожилых людей, чтобы использовать занятия дыханием не только для общего оздоровления, но и для постановки голоса. Развитие дыхания по ее системе также строится на трех элементах: речи, пении, и движении.¹

Основной особенностью правильного дыхания, как считает О.Лобанова, является тип дыхания заимствованный у человека во время сна. Во время сна человек выдыхает воздух через слегка сомкнутые губы, потом останавливается, а затем легко и быстро вдыхает носом. Таким образом, дыхание складывается из трех моментов или фаз: 1) выдох через сомкнутые губы, 2) пауза, 3) легкий носовой вдох. Цель данной методики заключалась в освоении трехфазного дыхания – обучение упругому выдоху и естественному вдоху; выработка и организация правильного выдоха на согласных звуках; тренировка мускулатуры зева; тренировка выдоха на гласных; соединение трехфазного дыхания с движением и ряда вокальных упражнений.

Во всех приведенных методиках, несмотря на довольно разные подходы просматриваются и общие принципы организации певческого дыхания. Это вдох носом, участие при вдохе мышц брюшного пресса, плавный, без толчков выдох.

Известно, что некоторые певцы и драматические актеры пользовались для исправления недостатков в звучании голоса дыхательной гимнастикой А. С. Стрельниковой, певицей и театральным педагогом. Эта гимнастика получила большую популярность во второй половине двадцатого века, так как по некоторым источникам помимо лечения голосовых расстройств, она исцеляла от многих других заболеваний. По мнению А.С. Стрельниковой «...люди плохо дышат, говорят, кричат и поют не потому что болеют, а болеют потому, что не умеют правильно дышать, говорить, кричать и петь. Научить

М. О. Вольфь. СПб. 1907. 24 с.

¹ Лобанова О. Г. Правильное дыхание речь и пение. Новейшая метода Запада. М.: СПб., 1923. 140 с.

их этому – и болезнь отступит. Вот почему гимнастика созданная ей не только восстанавливает певческий голос, но и оздоравливает все органы дыхания, а, следовательно, весь организм».¹

Упражнения Стрельниковской дыхательной гимнастики, как заметили ее пользователи, активно включают в работу все части тела — руки, ноги, голову, тазовый пояс, брюшной пресс, плечевой пояс и т.д. Вероятно за счет этого, повышается общий мышечный тонус. Однако мы заметили, что неосторожное, чрезмерное увлечение такой гимнастикой в вокально-хоровой работе (особенно с детьми) может провоцировать резко выраженное ключичное дыхание, нарушение тембра и кантилены в певческом голосе, так как движения дыхательные по этому методу совершаются в довольно быстром темпе, резко и в большом количестве.

Возможно, этот вид гимнастики даст положительный результат, если ее применять для отдыха после пения. Обратим внимание на совет Оскара Гутмана в его книге «Гимнастика голоса», написанной еще в конце 19 века, задолго до появления Стрельниковских упражнений: «Уставшие от пения легкие лучше всего отдохнут, если несколько раз к ряду подышать быстрее обыкновенного».²

Несмотря на многочисленные существующие методические работы, изучение фонационного дыхания при речевом и певческом голосе, продолжается как у нас, так и за рубежом. Обращаются авторы снова и к древним дыхательным системам востока.

Такой своеобразный подход к этой проблеме обнаружила оперная певица и педагог Нэнси Зи, выросшая в Китае под влиянием восточного убеждения и получившая профессиональное вокальное образование в Америке. Собрав

¹ Лавров Н.Н. Дыхание по Стрельниковой. Серия «Хит сезона». Ростов н/Д: Феникс, 2003. 192 с.

² Гутман О. Гимнастика голоса Руководство по развитию и правильному употреблению органов голоса в пении Система правильного дыхания. С 5-го немецкого издания. Издание Вече типография и литография Б. Авидона, Моховая 41. СПб., 1899. 74 с.

вместе все лучшее из западной и восточной культуры, она разработала дыхательную гимнастику, интегрировав западные вокальные техники и свой богатый опыт в китайских энергетических упражнениях, известных как Цигун. Многие практики Цигун основываются на комбинации движений тела со специальными методами дыхания. Имея исполнительский и педагогический опыт в течение полувека, Нэнси Зи в своей книге и видеокассете «Искусство дыхания» делится этим богатым опытом и рассказывает о своей программе эффективных дыхательных техник, адаптированных к многонациональной аудитории.

В начале этой книги есть предупреждение «Эта программа упражнений, как и любая другая, при неосторожном использовании может нанести ущерб вашему здоровью. В случае каких-либо недомоганий проконсультируйтесь, пожалуйста, с врачом, прежде чем приступать к ее выполнению. Упражнения, инструкции и советы, предложенные этой программой, ни в коем случае не могут рассматриваться как замена медицинским рекомендациям».¹

Это замечание убеждает нас, что обращение к тем или иным дыхательным гимнастикам для работы над голосом должно быть изучено, осознано и проверено.

В собственной практике организации певческого и речевого дыхания у студентов, готовящихся стать учителями музыки, хормейстерами мы использовали дыхательную и звуковую гимнастику, разработанную известным специалистом в области постановки сценической речи, профессором Уральской консерватории Э. М. Чарели (1930-2012).

Проверенная в течение нескольких десятилетий эта органически выстроенная (*на основе глубоких знаний анатомии, физиологии и акустики голосового аппарата*) методика принесла пользу многим его ученикам при овладении вокальной и речевой профессией. Нами она безотказно использовалась на взрослых и

¹ Нэнси Зи. Искусство дыхания. Шесть простых уроков для достижения успеха, здоровья, процветания. Пер. с англ. Е. Винецкой. М.: ИД «София», 2004. 272 с.

детях разного возраста. Эдуард Михайлович тщательно изучал все известные популярные и мало известные существующие дыхательные гимнастики, проверял их воздействие на звучание голоса. Все отделы голосового аппарата (*дыхательный, артикуляционный, резонаторный*) Э. М. Чарели рассматривал во взаимосвязи, безошибочно определял нарушения в их работе и молниеносно находил способы их устранения. Эстетика, техника и гигиена голоса существовали при этом во взаимосвязи.

Большое значение в управлении и регулировании звучанием голоса Э. М. Чарели придавал центральной неровной системе, направлял внимание учеников на включение мысли в тренировочное упражнение, указывал на необходимость тренировки слухового восприятия эталонного звучания голоса. Его собственный голос звучал необыкновенно красиво, ярко и убедительно.

Студентам, начинающим педагогам предлагается сейчас печатная и электронная литература, звучащие пособия по постановке речевого и певческого голоса. При этом многие авторы делают акцент именно на освоение фонационного дыхания. Например, в учебном пособии Ч. Г. Моисеева для студентов театральных вузов *«Дыхание и голос драматического актера»* (2005) предлагаются различные дыхательные упражнения для самостоятельной работы. Не угасает интерес к восточной системе дыхания: в 2009 году появилось учебное пособие профессора кафедры сценической речи Санкт-Петербургской Академии Театрального Искусства Е. И. Черной *«Воспитание фонационного дыхания с использованием принципов дыхательной гимнастики «йоги»*. Появляются методические пособия и авторов, обративших внимание на особенности церковного пения: *Пустынникова Г. Н. «Восстановление речевого и певческого голоса у служителей церкви»; Сикур П. И. «Воспою тебе» и др.*

Изучая вопрос фонационного (речевого и певческого) дыхания, следует всегда помнить, что функция дыхания в процессе звукообразования тесно связана с функцией гортани и артикуляционных органов. В процессе их совместной работы появляются основные качества голоса.

Артикуляция. Положение гортани.

Многие педагоги по постановке голоса наряду с освоением фонационного дыхания большое внимание уделяют работе артикуляционного аппарата. Однако, именно в установке артикуляционных органов особенно велик разноречивый. В зависимости от расположения органов артикуляции, которые могут изменять в разной степени направление и напряженность, ротоглоточная полость во время пения превращается в сложный аппарат, резонирующий, организующий и собирающий звуки. Не случайно многие исследователи пытались установить закономерные связи между формой ротоглоточного канала и качеством певческого голоса.

Различают внешнюю и внутреннюю артикуляцию. Если внешней артикуляцией (к ней относят губы, язык, нижнюю челюсть) можно управлять с помощью зрительного анализатора, то внутренняя артикуляция (гортанно-глоточное пространство, мягкое нёбо) не поддается визуальному (*без специальной аппаратуры*) контролю и часто описывается по результатам индивидуальных ощущений отдельных певцов. Тем не менее, именно внутренней артикуляцией создается необходимая акустика и вокальной, и сценической речи. В методической литературе особое внимание обращается на работу мышц, приводящих в движение гортань, подъязычную кость и мягкое небо. Возможно ли произвольное управление работой этих мышц?

Этот вопрос в вокальной педагогике решается неоднозначно. Отрицание возможности каких-либо специальных установок органов голосообразования может объясняться тем, что ощущение от них очень индивидуальны и не объективны, то есть не соответствует действительному положению невидимых частей голосового аппарата. Кроме того, работа гортани, органов дыхания и артикуляционного аппарата взаимосвязаны и тренировать их отдельно трудно. Однако в практике нередко встречаются попытки педагогов передать свои собственные ощущения при пении учащимся. Это можно наблюдать и в вокально-хоровой работе с детьми. При стремлении достичь

хоровых навыков, строя, ансамбля, игнорируются индивидуальные приспособления, навязывается разным типам голоса какой-либо один прием.

В связи с этим важно выяснить влияние на качественные характеристики певческой интонации у детей тех или иных мышечных установок, что поддается произвольному управлению, и на какие внутренние ощущения при пении может опираться ребенок.

Выбор приемов и способов приспособления голосового аппарата к тому или иному звукообразованию определяется еще и его анатомией и возрастными изменениями. Интересно обратить внимание на анатомические изменения в процессе онтогенеза, некоторых органов, принимающих участие в голосообразовании. Например, у новорожденного ребенка гортань, в отличие от взрослого, расположена очень высоко, между ртом и фарингсом остается узкая щель, оба резонатора разобщены. К периоду формирования речи (*в год или позже*) надгортанник опускается значительно ниже. Ротовая и фарингальная полости соединяются, образуя один sdвоенный анализатор. Такое строение этих органов вероятно обуславливает издаваемые ими звуки, напоминающие гласные, произнесенные разными регистрами. Возможно, что у новорожденного разобщенными резонаторами объясняется ограниченное число фонем (а, э) и внезапная регистровая перестройка голоса. Постепенно гортань опускается, достигая к 6-8 годам такого же уровня, как у взрослого человека.¹

С гортанью непосредственно связана дыхательная мускулатура. Замечено, что у грудных детей при положении лежа дыхание подобно наиболее эффективному певческому типу – нижнереберное – диафрагматическому, особенно у мальчиков. С приобретением вертикального положения тела дыхание становится преимущественно ключичным, мало пригодным для пения.

Как известно, речь и пение осуществляются на выдохе. Однако первый крик ребенок делает на вдохе, перемещая гортань

¹ Нейман Л. В. Анатомия, физиология и патология органов слуха и речи. М.: Просвещение, 1977. 176 с.

вниз, что говорит о ее большой подвижности уже в момент рождения. И в дальнейшем дошкольники иногда говорят на вдохе. Кроме того, в некоторых диалектах французского языка и народа ибо в Южной Нигерии существует такой же способ произнесения некоторых фонем: «Когда гортань движется книзу – объем этой полости увеличивается, что и служит единственной причиной того, что струя воздуха втягивается в ротовую полость (прочие артикуляционные органы в этот момент могут оставаться совершенно неподвижными)».¹

Гортань в любом возрасте представляет собой орган, отличающийся большой подвижностью. Она может сильно подниматься вверх, как, например, при глотании; при глубоком зевке – она сильно опускается вниз. Эти движения производят мышцы, прикрепляющиеся к гортани и подъязычной кости, идущие от них вверх, к нижней челюсти и основанию черепа, и вниз – к костям верхнего плечевого пояса. Кроме движений вверх и вниз, гортань может наклоняться вперед. Диапазон певческих смещений гортани достигает 7-8 см, т.е. каждый певец при помощи определенных приемов может опустить или поднять гортань на 3-4 см от положения покоя. Таким образом, ротоглоточный канал может быть укорочен на 3-4 см и может быть удлинён на такую же примерно величину.

Уже в дошкольном возрасте при воспитании певческого голоса встает вопрос о произвольном управлении гортанью. Несмотря на то, что положение гортани регулируется рефлекторно, специалист в области исследования детского голоса профессор Г. П. Стулова пишет, что «не исключена возможность и сознательной регулировки ее положения в поисках наилучшего по тембру и наиболее естественного звучания голоса».²

В методической вокальной литературе многими авторами отмечалась необходимость стабильного положения гортани при пении в отличие от речи. Низкое или высокое положение гортани признается как наиболее действенный механизм управления

¹ Панов Е. Н. Знаки, языки, символы. М.: Знание, 1980. 190 с.

² Стулова Г. П. Хоровой класс // Теория и практика вокальной работы в детском хоре: учеб. пособие для студентов ин-тов по спец. № 2119 «Музыка». М.: Просвещение, 1988. 126 с.

ротоглоточными полостями.

Положение гортани (высокая гортань, низкая гортань), по мнению французского исследователя певческого голоса Рауля Юссона, – является одним из критериев классификации типов вокальной техники. Так для техники с сильным **импедансом** (*импеданс в вокальной педагогике – акустическое сопротивление, создаваемое ротоглоточным каналом, главный критерий эффективности певческой техники*) характерна сильно опущенная гортань, много ниже, чем в состоянии покоя; разница в уровне достигает у некоторых певцов 7-8 см. Для тембра с этим видом техники характерны предельный объем и густота голоса, а блеск голоса смягчен. Для техники со слабым импедансом, при котором наблюдается сокращение объема голоса, сильный спад густоты, а блеск по контрасту усилен, характерна очень высокая гортань. Подъем гортани, по мнению Юссона, вызывает еще и сжатие глотки, такой техникой пользуются необученные певцы, а также люди при обычных разговорах. Юссон показал на томографических снимках что упражнения на звуках ре малой для мужчин, ля бемоль малой – для женщин и до первой октавы – для детей (на закрытый гласный «У») дает исключительно глубокое смыкание голосовых складок и опускает гортань.¹

Согласуется с выводами Юссона метод обучения детей пению Д.Е.Огороднова, который успешно развивал слух и голос школьников в условиях урока музыки, начиная именно с ноты «до» первой октавы на гласной «У».²

Приемы установки гортани в определенное положение можно найти у разных вокальных педагогов. Для стабилизации гортани Д. Л. Аспелунд советует использовать беззвучный шепот на вдохе.³

Вполне конкретный анализ работы мышечной системы голосового аппарата дает врач и певец А. Вербов. Считая низкое положение гортани наилучшим при пении, он дает указания,

¹Юссон Р. Певческий голос. М.: Музыка, 1974. 262 с.

²Огороднов Д. Е. Вокально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе: метод. пособие. Л.: Музыка, 1972. 152 с.

³Аспелунд Д. Л. Основные вопросы вокально-речевой культуры. М.: Музгиз, 1933. 126 с.

основанные на знаниях анатомии,

физиологии и акустики, как и какие именно действия мышц способствуют правильному звукообразованию. Вербов описывает необходимые функции мышц для становления гортани в певческое положение: «Опускание гортани надо сначала производить посредством чередующихся высовываний и обратных движений языка, причем будут поочередно приходить в действие то подъязычно-подбородочный и язычно-подбородочный мускулы, то подъязычно-грудинные. После упражнений можно научиться пускать в ход подъязычно-грудинные мускулы и без предварительного высовывания языка. Дно полости рта станет заметно опускаться (а не нижняя челюсть), и гортань на ваших глазах (перед зеркалом) легко и свободно опустится, после чего вскоре начнет «ощущаться», фиксироваться работа щито-грудинных мышц при каждом начале звука».¹

Интересные упражнения для освобождения и настройки мышечного аппарата певца, для установки гортани были предложены вокальными педагогами-исследователями еще в конце 19 века и начале 20 века. Оскар Гутман в «Руководстве по развитию и правильному употреблению органов голоса в пении» (1899) писал, что дефекты звука: носовой, гортанный, зубной тон зависят от неправильного положения гортани, подъязычной кости и небной занавески. Неестественное напряжение мышц Гутман предлагает устранить, заставляя учащегося делать руками какие-нибудь движения, противоположные темпу пения или заставляя тянуть тон и в это время поворачивать голову направо и налево, вообще препятствовать тому, чтобы части тела приходили в натянутое, окаменелое положение. Кроме того, прекрасным упражнением для удержания гортани в пониженном положении, как считает Гутман, может служить пение грудным голосом при закрытом рте.²

Некоторые педагоги-исследователи рекомендуют наоборот поднимать гортань для исправления дефектов звука. С. Д. Робен (1925) считал, что «пестрый звук основан на недосмыкании

¹ Вербов А. Техника постановки голоса. М.: 1961. 32 с.

² Гутман О. Гимнастика голоса. СПб. 1899. 74 с.

голосовых связок, вследствие низкого опускания гортани, что по мере настройки (поднятия) гортани и сближения связок голос лишается пестроты, становится чистым, но временно узким».¹

От насильно утрированного опускания гортани предостерегал и русский певец и вокальный педагог Иоаким Викторович Тартаков (1894), один из лучших учеников Камилло Эверарди. Добиваясь у всех певцов «свободно-удерживаемого» пониженного положения гортани, он считал, что недопустимо у всех без разбора учеников насильно опускать ее до предела и удерживать в этом положении зевком. Такой прием порождает звук, хотя как будто и глубокий, но напряженный, с гортанным оттенком, форсированный. Певец начинает искусственно «басить», естественный тембр его голоса теряется, «затемняется», звук перестает «нестись» в больших помещениях, «металл» приобретает трескучий характер. Рано или поздно это ведет к сильному тремолированию с неопределенной амплитудой колебаний, т.е. голос начинает качаться. Одним из непреложных требований Тартакова было т.н. «открытое горло», т.е. то, что в вокальной литературе именуется «зевком» или «полузевком». Открытое горло не может быть достигнуто в пении без несколько опущенной (*по сравнению с разговором*) позиции гортани. При этом глубина «зевка» и связанная с ним степень понижения гортани были строго индивидуальными.² Певцы и педагоги того времени осознавали, что движения гортани при пении являются чрезвычайно сложными и тонкими. И. И. Левидов, врач и певец (1928) замечал, что настоящее значение приобретают лишь те работы, которые основаны на массовом наблюдении над движениями гортани поющих, зафиксированными путем точной записи регистрирующими аппаратами.³

¹ Робэн С. Д. Техника пения и единый метод постановки голоса. Л.: 1925. 52 с.

² Тартаков Г.И. Иоаким Викторович Тартаков. Краткая творческая биография и вокально-педагогическая практика // Ученые записки Азербайджанской государственной консерватории. Серия XIII История и теория музыки, 1960. С.21-38.

³ Левидов И. В. Певческий голос в здоровом и больном состоянии. Л., М.: Искусство, 1939. 256 с.

Выводы из этих работ сводятся к тому, что чем выше школа, тем менее заметными становятся движения гортани. Среди наилучших певцов, наряду с поющими при низком положении гортани, встречаются многие с высоко стоящей гортанью. Наконец, встречаются хорошие и даже выдающиеся певцы, у которых гортань делает «парадоксальные» движения, т.е. опускается по мере повышения тона и поднимается при понижении его.

Таким образом, в истории вокального искусства не было установлено окончательной точки зрения на положение гортани при пении.

В дальнейшем наблюдения ученых и практиков показали, что положение гортани при наилучших качествах звучания голоса может быть как ниже, так и выше покойного положения и что это определяется необходимостью достичь при пении характерной для данного типа голоса длины ротоглоточного канала, которой от природы обычно не бывает. Певцы, у которых от природы длина надставной трубки совпадает с той, что необходима для пения в данном характере голоса, не меняют ее при переходе к пению. Если естественные размеры не совпадают с типовой длиной, то певец находит приспособление, которое приводит к нужным певческим размерам надставной трубки. Это достижение певческой длины надставной трубки в одних случаях осуществляется поднятием гортани, в других - ее опусканием.¹

Нахождение определенных типовых длин надставной трубки в пении достигается в большинстве случаев бессознательно в процессе работы над постановкой голоса, но иногда и с привлечением сознания. Чаще всего педагоги пользуются опосредованными путями воздействия на положение гортани, через требование петь тем или иным звуком. Поиски характерного тембра в конце концов приводят гортань в нужное для пения данным типом голоса положение.

Приходится иногда годами искать ту именно установку артикуляционных органов, которая дает звук, соответствующий или приближающийся к созданному учеником и учителем звуковому образу. Нередко случается, что найденная установка

¹ Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2000. 368 с.

теряется, опять находится, пока не станет для него привычно закрепленной. Тогда, когда оптимальное для данного певца положение гортани найдено, его надо сохранять и на всех гласных и на всем диапазоне. Задача певца оставить гортань в наилучшем положении и следить, чтобы она не смещалась.

Поскольку у детей в бытовой разговорной речи, а следовательно, и в пении говорком, гортань поднята и очень подвижна, то следует считать целесообразными приемы, направленные на ее опускание и удержание в одном положении. Чем больше смещение гортани, тем, видимо, труднее начинающему певцу сформировать правильную вокальную интонацию. Какие же приемы управлением гортанью целесообразно использовать при обучении пению детей?

Кроме указанных выше способов, в вокальной педагогике известен прием воздействия на положение гортани с помощью той или иной гласной. При этом выбор гласного производится исходя из речевых установок, где при «а» гортань занимает нейтральное положение, на гласных «о», «у» опускается вниз, при «э», «и» поднимается. Певческие приспособления артикуляционных органов и гортани отличаются от артикуляции в обычной бытовой речи. Это отличие касается гласных. В пении гортань должна занимать определенное для данного певца положение на всех гласных. Это и наблюдается у профессиональных певцов. У необученных пению детей для стабилизации гортани в определенном положении приходится выбирать одну из гласных. На этой гласной при певческих упражнениях закрепляются мышечные ощущения внутренней артикуляции и постепенно вводятся другие гласные в порядке близости укладов: «у», «о» - заднего уклада, «а» - среднего, «и», «э» - ближнего. При этом нужно учитывать, что певческие уклады языка, губ, нижней челюсти не совпадают с укладами бытовой, неорганизованной речи. Но со сценической, организованной речью здесь много общего. Поэтому для перехода от речи к пению у детей подходят приемы произвольных мышечных регулировок, используемых в сценической речи. Это создает возможность для плавного, постепенного перехода мышечных регулировок артикуляционного аппарата ребенка от речи к пению.

Итак, мы рассмотрели положение гортани, ее возможное движение при звукообразовании. При переходе от речи к пению важно понимать, что в формировании гласных и согласных звуков принимают участие и другие многочисленные мышечные органы: **язык, губы, нижнюю челюсть, мягкое нёбо, зев, глотка**. За положением и движением одних органов можно наблюдать (внешняя артикуляция), другие скрыты от глаз (внутренняя артикуляция). Глоточная и ротовая полости при произнесении разных гласных звуков меняют свой объем и форму, образуя призвуки или обертоны (форманты гласных), по которым наш слух и отличает один гласный звук от другого. Размеры глоточной и ротовой полости меняются за счет движения языка. Движения языка (*вверх, вниз, вперед, назад*) при произнесении гласных оказывают большое влияние на работу гортани. Например, на гласном «и», гортань, следуя за корнем языка и подъязычной костью, смещается вверх. При этом вход в гортань открывается. Когда ваше горло смотрит врач, чтобы определить причину заболевания, нарушение режима работы голосовых складок, он просит протянуть звук «И». Если же неопытный врач (отоларинголог, фониатр) попросит вас протянуть «а» или «о», то вход в гортань прикроется и голосовые складки, не будут видны, такому врачу доверять опасно.

При постановке голоса (в сценической и вокальной речи) педагоги всегда обращали внимание на способ произнесения как гласных, так и согласных. В бытовой речи способ произнесения гласных, а также и согласных у разных людей различен. Он зависит от анатомических, физиологических, интеллектуальных, национальных и других факторов. Одни произносят слова большей частью в передней полости рта, у других преобладает сжатый гортанный характер. Весьма нечасто встречаются люди (по замечанию А.М. Вербова), которые говорят крупными словами, каждый слог которых отличается особой полнотой, тембром и значительностью. «Если прислушаться к разговорной речи людей последнего типа, пишет А. М. Вербов, – и присмотреться к ним во время разговора, то вы услышите и увидите, что работа их голосового органа происходит за пределами передней части рта, позади, в области зева, а губы и нижняя челюсть участвуют лишь в произношении

согласных. Такой способ говорить мы встречаем у хороших драматических актеров, выдающихся ораторов, а изредка и у обыкновенных людей, не учащих искусству декламации и не совершенствовавших своей дикции под руководством специалистов.¹

Образование гласных у людей, говорящих невнятным ротовым или напряженно гортанным способом зависит от формы и величины ротового отверстия: на *И* рот расширяется и губы оттягиваются назад, на *У*, и даже на *О* губы вытягиваются трубочкой. Этот способ характерен для бытовой неорганизованной речи. Иным способом произносят гласные мастера сценической речи и вокального искусства. Наблюдения ученых и педагогов-практиков утверждают, что для образования красивого тембра голоса при произношении гласных изменяется форма и величина не всего ротового канала, а только самой задней его части, то есть зева. При этом все гласные (*И, Э, А, О, У*) звучат ярко и ясно, если все они произносятся не во рту, а в зеве. Гортань при таком произнесении гласных не задирается, не смещается вверх, а принимает необходимое для пения устойчивое низкое положение. Кроме того, когда ротовая полость не отделяется от носоглоточного канала, создаются условия для носоглоточного резонанса, а звук с ним приобретает глубину и звучность.²

Большое значение носоглоточному резонансу придавал также и другой вокальный педагог, современник А. Вербова, автор практического руководства по технике пения С. Д. Робэн.³ Робэном были предложены упражнения для настройки резонаторов и без помощи специальных технических приспособлений. Он также как и А. Вербов считал, что условия для резонирования создаются настройкой органов артикуляции, что настройка голосового аппарата с резонансными полостями происходит произвольно и обуславливается *неприжатием*

¹ Вербов А. М. Техника постановки голоса. М.: Музгиз, 1961. 52 с.

² Вербов А. Указ. соч.

³ Робэн С. Д. Техника пения и метод постановки голоса: практическое руководство для певцов, актеров и ораторов. Л.: Типография «Коминтерн», 1925. 52 с.

нёбной занавески к задней стенке глотки. При таком положении нёба создаются равномерное направление воздушной волны через рот и носовую полость, регулирующее гармоническую настройку голосового аппарата. По наблюдению Робэна, при пении же нёбная занавеска, обычно, задирается кверху и, прижимаясь к задней стенке глотки прерывает течение воздушной волны через носовую полость, последствием чего и создается затруднение для свободного звукообразования в пении. Отсюда, считает Робэн, именно и причина в массовой порче и неудачи в постановке голосов. Идеальный тембр голоса основан на выявлении максимума количества и интенсивности обертонов, обусловленных идеально-правильной настройкой гортани с надгортанными резонирующими полостями. Такая настройка голоса, по мнению Робэна, возможна с закрытым ртом (мычание) и с открытым ртом на слоги *ГОН, ГЭН, ГАН, ГИН, особенно ГУН*. Звук при этом, концентрируясь в носовой полости, не вызывает ни малейшей гнусавости в голосе.

Опираясь на эти и другие подобные исследования, мы подбирали для вокально-хоровой работы с детьми специальные упражнения, чтобы ребенок научился и говорить и петь все гласные, изменяя их только движением языка, его корнем, без всякого изменения формы ротового отверстия. Особое внимание мы обращали на свободу нижней челюсти.

В некоторых современных методиках развития голоса и речи можно найти способ настройки голосового аппарата при помощи разных фонем, как гласных, так и согласных. Так при обучении детей пению Д. Е. Огороднов рекомендует на начальном этапе использовать упражнения на гласный «У», затем «О», «А», то есть избегать при атаке звука согласных. Только спустя некоторое время использовать слог «Уль», поскольку при произнесении согласного «ль» язык касается твердого нёба и нервного окончания (точки Моро), стимулирующего работу голосовых складок. За основу Д. Е. Огороднов взял исследование певца и вокального педагога, имеющего еще и медицинское образование, Александра Васильевича Яковлева (1886-1961). Учитывая физиологические закономерности певческой атаки, А. В. Яковлев рекомендовал «для осуществления непринужденного движения на начальном этапе певческого воспитания применять

упражнения на гласной *У*, начинающиеся с легкого стаккато». Он убежден, что «если учитель правильно поймет нейродинамическую архитеконику мягких резонаторов фонемы «*У*» и сумеет верно ее показать, то затруднений в формировании других гласных не произойдет». В доступной форме Яковлев объясняет механизм образования этой и других гласных.¹

Полезно сравнить эти методические приемы использования гласных с рекомендациями других авторов детской вокальной педагогики. В этот же исторический период обучала детей искусству пения в Домах культуры и Дворце пионеров Ленинграда широко образованный музыкант и вокалист с большим практическим опытом собственных выступлений на сцене Екатерина Михайловна Малинина (1891-1964). Она считала, что каждый детский возраст требует в обучении пению особых методических подходов, что нельзя обучать пению детей, не зная основных физиологических закономерностей, которым подчиняется детская голосовая функция. Поэтому Малинина изучала научные труды физиологов И.П. Павлова, И. М. Сеченова, Б.М. Теплова и много лет сотрудничала с известным отоларингологом и фониатром доктором И. И. Левидовым. В своей небольшой книжке «Вокальное воспитание детей» Малинина, делится своим опытом работы, описывает «настроенные упражнения», приводящие голосовой механизм ребенка в должную координацию. В упражнениях учитывается их возрастающая трудность. Детям младшего возраста предлагается петь первые упражнения на слогах с зубными (*Л, С, Т, Д, Р*) и губными (*Б, М, В, П*) согласными, активизирующими движения языка, (преимущественно его кончика) на гласном, который лучше всего у них звучит, и постепенно переходить от наиболее для них «попослушного» к «непопослушному». Ввиду высокого положения гортани у детей этого возраста, как считает Малинина, «лучше всего звучит гласный *И*, поэтому можно начинать с него, но не задерживаться, так как с малых лет необходимо выравнивать все гласные. Над гласным *А* следует работать неустанно ввиду того,

¹ Яковлев, А. В. Физиологические закономерности певческой атаки. Л. : Музыка, 1971. 64 с.

что этот звук как самый центральный должен звучать во всех возрастах очень четко, тем более, что гласный *А* в младшем возрасте, а нередко и в среднем бывает у детей очень открытым, «белым». Этот недостаток устраняется, если гласный звук *А* закругляется при помощи более «темных» гласных *О* и *У*. С детьми младшего возраста необходимо одновременно усиленно работать над согласными которые вырабатываются у них очень постепенно, так как четкость фонем сильно зависит от артикуляционной подвижности языка. В возрасте семи лет при целенаправленной работе и внимательном отношении к речи ребенка в семье и в школе подвижность языка становится достаточно хорошей. Правильная работа языка связана с его непринужденной устремленностью «вперед», что легче всего достигается при соединении гласных звуков с губными (лабиализованными) и зубными согласными».¹

Сравнивая рекомендации этих педагогов (Д. Е. Огороднова и Е.М. Малининой) можно убедиться в неоднозначной трактовке влияния разных гласных и согласных на настройку голоса. Тем не менее, в том и другом случае достигались определенные результаты. Возможно, определенное влияние на звукообразование оказывают еще и другие факторы, например, выбор тесситуры, диапазона: Д. Е. Огороднов предлагал расширять диапазон снизу вверх, начиная с одного звука-тоники «ДО» первой октавы, а Е. М. Малинина настройку голоса проводила в основном на более высоких тонических трезвучиях и звукорядах, поющих сверху вниз. Важно, что певческое воспитание проводилось в том и другом случае комплексно: уделялось внимание координации слуха с голосом, воспитанию музыкального слуха на ладовой основе, развитию певческого дыхания, развитию вокально-технических навыков и художественной выразительности.

Наблюдая за результатом применения *фонетического* метода нельзя обойти вопрос влияния согласных на звучание голоса. Если согласиться, что гласные должны быть независимыми и избавлены от влияния на них движений челюстей, губ и переднего конца языка, то при произнесении

¹ Малинина Е. М. Вокальное воспитание детей. Л.: Музыка, 1967. 26 с.

согласных в речи и пении этих движений не избегать. Важно обратить внимание на то, какие из согласных звуков могут нарушить настройку голоса, сделанную при помощи гласных, как влияют они на внутреннюю артикуляцию, осуществляемую гласными. Знание **артикуляционно-акустических характеристик** поможет учителю найти необходимый способ настройки голосового аппарата ребенка, осуществить переход от речевого звукообразования к певческому.

Для этого обратим внимание на артикуляционно-акустические характеристики гласных и согласных в речевом и в певческом произношении. Во всех гласных в гортани образуется музыкальный тон. Каждый гласный при образовании в гортани имеет основной тон (частоту, воспринимаемую как высота звука) и характерные обертоны – призвуки, образуемые в надгортанных полостях (в полости рта и глотки). По этим призвукам наш слух отличает один гласный от другого.

В фонетике русского языка гласные (*А, Э, О, И, У, Ы*) объединяют по ряду признаков: по степени подъема языка, по отношению к твердому нёбу, по степени продвинутости языка вперед или назад, то есть по ряду гласного и по участию губ в артикуляции.

1. По степени подъема:

Выше всего поднимается язык при произношении гласных *И, Ы* и *У*, которые называются поэтому гласными **высокого** подъема, или **закрытыми**. Гласный *А* – **низкого** подъема, или **открытый**. Гласные *Э*, и *О* **среднего** подъема.

2. По степени продвинутости языка, т. е. по ряду:

Гласные *И, Е* переднего ряда. Язык на них собирается в «комочек» в передней полости рта. Гласные *О, У* – заднего ряда – язык собирается в «комочек» в задней части рта. Гласный *А* определяют как средний по ряду, но важно отметить, что этот гласный в соседстве с заднеязычными согласными *К, Г, Х* изменяется меньше всего на протяжении своего звучания, что свидетельствует об их артикуляционной близости и имеет важное значение при упражнениях, при переходе от речи к пению.

3. По участию губ:

Гласные *О, У* называют огубленными или лабиализованными. При остальных гласных губы не округляются, не выпячиваются вперед.¹

Такие движения осуществляют органы артикуляции в разговорной (бытовой) речи. При пении, как описывалось выше, способ произнесения другой. Знание об этих артикуляционных изменениях и может помочь педагогу найти эффективный способ перехода от речевой артикуляции к певческой. От способа произношения гласных в пении и в сценической речи зависят качественные характеристики звучания голоса, его тембр. Можно сказать, что гласные несут основную художественную нагрузку, а согласные смысловую информацию, текст. При этом согласные могут оказывать и вредное влияние на качество звучания голоса. При произношении слов и в речи, и в пении они прерывают звучание голоса. В пении это особенно важно в тех случаях, когда согласная предшествует гласной. Находясь в конце слога, согласная не оказывает влияния на предшествующий гласный звук.

Вредное влияние согласных на постановку голоса и речи замечали как речевики (педагоги сценической речи), так и вокальные педагоги. Все осознавали, с одной стороны, значение постановки гласных для улучшения качеств голоса, его тембра, громкости, протяженности, и в то же время понимали важность четкого произнесения согласных для донесения смысла художественного текста. У тех и других шел поиск решения этих противоречий в практике обучения речи и голосу. Мы заметили, что особенно приходится учитывать нежелательное влияние согласных на постановку певческого голоса на начальном этапе обучения детей. Весьма трудно решить эту проблему при коллективном обучении детей, в хоровом пении. Хормейстеру часто приходится заниматься не только выявлением звучания гласных, но и исправлением произношения некоторых

¹ Бондарко Л. В. Звуковой строй современного русского языка: учебное пособие для студентов пед. ин-тов по специальности «Рус. яз. и литература». М.: Просвещение, 1977. 176 с.

согласных, т.е. делать логопедическую работу, исправлять косноязычие.

Поскольку ребенок в начале обучения пению артикулирует по речевому способу, то обратимся к классификации согласных по этим признакам.

Классификация по признаку включения действующего органа:

Губные согласные: *п, б, м, ф, в.*

Переднеязычные (зубные и нёбно-зубные) согласные : *т , д, н, с, з, ж, ш, щ, ц, ч, л.*

Среднеязычный: *й.*

Заднеязычные согласные: *к, г, х.*

При постановке певческого голоса, при переходе от речи к пению важно обращать внимание на соотношение согласных не только по месту образования, но и по участию работы внутренних мышц гортани, голосовых складок, по включению резонаторов, активизации мышц дыхательной системы, т.е. по использованию обратной сенсорной связи. В результате этого осуществляется мышечный и вибрационный самоконтроль за процессом звукообразования.

3.3 Вибрационный самоконтроль

В момент образования звука в действие вступает весь ансамбль органов чувств. Кроме рассмотренного выше слухового и мышечного самоконтроля, существуют субъективные вибрационные ощущения певца, которые обуславливаются резонированием звука в воздушных полостях. Из гортани звук попадает в целый ряд полостей-резонаторов. Звук, проходя через фильтр резонаторов, изменяет свою силу и качество, потому что одни обертоны усиливаются, а другие затихают. При удачном устройстве резонаторов получается так, что усиливаются как раз красивые звуки и затихают негармоничные, а при неудачном может случиться обратное. Ввиду того, что форма некоторых человеческих резонаторов может быть изменена произвольно, умение владеть своими резонаторами, умение затушевать ненужные тоны и выявить более красивые, умение усилить звук («направить звук в маску») — составляет большое искусство.

В чем же суть вибрационных ощущений, имеющих резонансную природу, от чего зависит их сила? В какой степени ребенок может использовать вибрационный анализатор при пении и речи?

Рецепторы вибрационной чувствительности (интрорецепторы), расположенные во внутренних тканях органов, в том числе и голосового аппарата, имеют диапазон воспринимаемых частот, по данным физиологов от 35 до 8000 Гц.¹

Наибольшая чувствительность лежит в пределах 250 Гц. Согласно данным ученых-исследователей при фонации наибольшая амплитуда вибрации регистрируется в области грудины, при повышении певческого тона она уменьшается, колебания эти передаются стенкам трахеи, достигая подглотистой области. На частоте 300 Гц (регистрационный порог певческого голоса) вибрационные ощущения исчезают, что связано с особенностью чувствительности рецепторов (тельца Пачини). Следовательно, для усиления вибрационных ощущений при обучении пению детей

¹ Грачёва М. С. Иннервация гортани (анатомическое и экспериментально-гистологическое исследование): Автореф. Дис. ...докт.мед.наук. М., 1953. 24 с.

необходимо выбрать соответствующую тесситуру для интонирования. Исходя из оптимальной чувствительности рецепторов – это будет ля малой – ре первой октавы.¹

Однако важно выяснить, изменяется ли эта чувствительность с возрастом, или в силу каких-либо других причин? В результате исследований морфологов выяснилось, что две рефлексогенные зоны гортани, рецепторы которых воспринимают раздражения от выдыхаемого и вдыхаемого воздуха, находятся в надсвязочном пространстве, а третья – в подсвязочном. Сигналы от фонации воспринимает в основном подсвязочная зона. По данным врача, физиолога М. С. Грачевой, у новорожденных нет четкой концентрации зон. У годовалого ребенка начинают формироваться первая и вторая зоны, а третья образуется только в возрасте 5-7 лет. При фонации, которая осуществляется на выдохе, раздражение от рефлексогенных зон передается в центральную нервную систему (ЦНС). В результате обратной связи, из ЦНС по эфферентным путям идет управление актом голосообразования. В зависимости от того, какая зона – подсвязочная или надсвязочная – передает сигналы в ЦНС, происходит регуляция объема полостей. Изменение объема одной из полостей подсвязочной зоны – трахеи, имеет принципиальное значение в регулировании процесса голосообразования.² Фиксация певцом работы подсвязочной зоны – трахеи выражается в вибрационных ощущениях, которые трактуются певцами как грудное резонирование. Из учета онтогенеза образования рефлексогенных зон, можно считать, что способность к грудному резонированию должна проявляться уже к старшему дошкольному возрасту.

В головной резонатор включают твердое нёбо и полости, расположенные выше нёбного свода, в лицевой части головы, в области «маски». Эти полости, так называемые придаточные пазухи, заключенные в костные или хрящевые стенки, неспособны менять свой объем, а следовательно, и резонаторные

¹Юссон Р. Певческий голос. М.: Музыка, 1974. 261 с.

²Грачёва М.С. Иннервация гортани (анатомическое и экспериментально-гистологическое исследование): Автореф. Дис. ...докт. мед. наук. М., 1953. 24 с.

свойства. Анатомы различают лобные, верхнечелюстные, основные и решетчатые пазухи. Они все парные. У новорожденных придаточные пазухи находятся в зачаточном состоянии, а лобные пазухи отсутствуют. Самая большая, верхнечелюстная или гайморова пазуха, достигает полного развития к концу прорезывания зубов, то есть к школьному возрасту, а лобные начинают формироваться только в возрасте 4-6 лет и заканчивают развитие к 20-25 годам.¹

Следовательно, в младшем возрасте ребенка можно учить пользоваться ощущением и грудного, и головного резонирования при пении. Об этом писал профессор В. А. Багадуров: «Хотя существует мнение, что у детей есть только одно головное и даже фальцетное звучание, однако на основании педагогического опыта и фониатрических наблюдений можно прийти к выводу, что регистры детских голосов одинаковы с регистрами взрослых, т.е. детские голоса имеют те же два регистра грудной и головной (фальцетный) как основные, а иногда и микст, только фальцет является наиболее ранним звучанием. Грудной регистр не только свойственен детям, как естественный, но и представляет собой один из богатейших ресурсов вокального колорита».²

Приведенные данные анатомо-физиологического созревания отдельных структур и функций, участвующих в голосообразовании, согласуются также с выводами, сделанными в исследовании профессора Г. П. Стуловой, о возможности звучания певческого голоса младших школьников как по типу грудного, так и по типу фальцетного регистра.³

Основной тон певческого звука резонирует, главным образом, в грудных полостях – подгортанной трубе, трахее, бронхах, поэтому для детей (с неточной звуковой интонацией) понятна целесообразность использования грудного

¹ Нейман, Л. В. Анатомия, физиология и патология органов слуха и речи: учеб. пособие для студентов дефектол. фак. пед. ин-тов. М.: Просвещение, 1977. 176 с.

² Багадуров В. А. Вокальное воспитание детей // М.: АПН РСФСР, 1953. 52 с.

³ Стулова Г. П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению – М.: Прометей, 1992. 270 с.

резонирования. Головной резонатор, озвучивая высокие обертоны, может способствовать развитию тембра, ощущению высокой певческой форманты и высоких формант гласных.

Значение вибрационных ощущений особенно велико при неблагоприятных акустических условиях когда певец не может контролировать себя только слухом (*например, при пении в хоре, микрофонное пение, пение в наушниках*).

Голосовые вибрации могут оказывать лечебное действие. Действие вибраций на голосовой орган изучалось и использовалось в работе фониатром Г. Н. Малютиным еще в начале прошлого столетия. Сконструированный им «гармонический вибратор» активизировал голосовой аппарат, излечивая расстройства голосовой функции. У самого Малютин, как лон заметил, при этом улучшилось качество звучания голоса.¹

Примерно в это же время, почти сто лет назад появилась монография, или скорее, практическое руководство для певцов, вокального педагога начала XX века С. Д. Робэна, а также изобретенная им резонаторная «маска». В 1925 году в Ленинграде в издательстве Ганса Мунтера с весьма оригинальным названием: «нотный отдел при депо роялей и пианино» была опубликована работа Робэна: «Техника пения и единый метод постановки голоса» - практическое руководство для певцов, актеров и ораторов. Опираясь на высказывание английского философа Герберта Спенсера, Робэн считал, что «всякое искусство, какого бы рода оно не было, основано на науке потому, что без науки немислимо существование ни совершенного произведения, ни точной его оценки. Наука – снимок природы, сама природа, разоблаченная, разгаданная, открывшая свои тайны пытливному разуму человека. Если отвергнуть науку, то вместе с нею надо отвергнуть всякое, вообще, знание».²

Принимая это высказывание за основу в педагогической логике, Робэн стремился познать закономерности функционирования голосового аппарата певца. Он подвергает

¹Малютин Е. Н. Экспериментальная фонетика и научные основы постановки голоса. Орел: Красная книга, 1924. 15 с.

²Робэн С. Д. Техника пения и метод постановки голоса: практическое руководство для певцов, актеров и ораторов. –Л.: Склад издания Ганс Мунтер, 1925. 52 с.

сомнению укоренившееся убеждение в том, что певческий голос является необыкновенным даром природы, зависящим исключительно от особенностей устройства голосового аппарата, данного певцу. Робэн подчеркивает, что голосовые связи представляют собой не связи в подлинном смысле слова, а складки мышц, и что сами они при пении не звучат, а качество голоса (тембр его) зависит исключительно от качества настройки голосового аппарата в соответствии его резонансным полостям, физиологические свойства которых одинаковы у всех людей. «Тайна идеальных голосов знаменитых итальянских певцов – убежден Робэн – кроется в инстинктивном применении ими носового резонатора (так называемой «маски»), обуславливающего красоту и мощь голоса».

Настройка носового резонатора создает вместе с тем физиологическую настройку голосового аппарата с нижними резонаторами и автоматическое развитие и постановку голоса. Областью резонирования звука служит пространство, простирающееся от носоглотки и хоан до передних выходных отверстий носа. В этом пространстве, благодаря сокращению глоточно-зевного сфинктера, мягкого неба и носовых крыльев происходит сжатие и колебание концентрирующей в носовой полости воздушной волны, вызывающей соответственные вибрации стенок резонатора и голос мощно резонирует на протяжении всего диапазона. Так как человеческий голос есть живой инструмент, подвергающийся настройке, то резонатор также живой, поддающийся настройке.

Носовой резонатор – это тот загадочный сфинкс вокального искусства, который под названием «маска» волнует и занимает умы певцов. При пении с носовым резонатором, благодаря задержке дыхания в носовых полостях, усиливается выдох и действие брюшного пресса, звук становится брызжущим и тягучим (*bel canto*).

Своим научным идеям Робэн пытается найти практическое подтверждение. В 1928 году для рефлекторной настройки голоса им был изобретен специальный аппарат «маска», которая надевалась на лицо поющего.

О судьбе этого изобретения писал современник Робэна – врач фониатр и любитель пения И. Архангельский: «это

техническое изобретение – аппарат «маска» для закономерного-гармонической настройки голосовой функции поющим оказался неиспользованным и за смертью автора – похороненным и забытым». Умер Робэн в Москве, в 1942 году. В свое время это открытие (установленная им схема рефлекторной дуги голосового аппарата) и изобретение («маска» для рефлекторно-гармонической настройки голосовой функции поющих) были апробированы виднейшими учеными-физиологами нашей страны и одобрены специалистами вокала. Практическое действие изобретения с полной наглядностью было подтверждено на экспериментах. Как изобретение международного значения, оно в 1929 году государственными органами нашей страны (ВСНХ СССР) было заявлено в странах Западной Европы и Америке. Там это изобретение вызвало также большой интерес музыкальной общественности и специалистов. Об этом писалось в зарубежной прессе, и делались запросы о продаже «масок» Как изобретение, широких практических возможностей, оно привлекало внимание капиталистов этих стран, которые предлагали нашему торгпредству вступить в договорные отношения с ними на предмет реализации этого изобретения.

В то же время, это открытие и изобретение Робена со стороны консервативно-настроенной части методологов вокального искусства, чьи интересы оказались в прямом расхождении с данным методом и изобретением Робена, вызвали тогда ожесточенную борьбу и непримиримое противодействие. В результате этого, реализация изобретения была заторможена, а затем за смертью автора, это изобретение оказалось похороненным и забытым, А вместе с тем, как отмечал И. Архангельский, этот метод и изобретение Робена, открывали перед вокальным искусством и педагогикой принципиально новые, более эффективные пути и возможности их развития, а именно:

1. Благодаря прямому воздействию физическим раздражителем – корректором «маской» на первичные (врожденные) нервно-рефлекторные связи голосового аппарата, в сочетании с одновременной тренировкой их и благодаря возникающей, в связи с этим, глубокой функциональной перестройкой голосовой функции человека, гармоническая

(физиологическая согласованная) настройка голосовой функции поющих становится, наконец, вполне возможной и закономерно осуществимой не только для отдельных «особо одаренных» или, как говорят от природы поставленных голосов», но и каждого «смертного» человека, в каких бы условиях он не находился, с «поставленным» или «не поставленным» от природы голосовым «материалом». В том числе, гармоническая настройка голосов становится легко доступной и вполне осуществимой и для детей, для голосовой функции которых, воспитание голосов с помощью физиологического корректора - «маски» оказывается более естественным, близким и доступным, чем практикуемые на взрослых, «психологические», анатомо-механические «сознательно-произвольные» и иные эмпирические методы «постановки» голосов.

2. Благодаря рефлекторному способу настройки, тренировки и корректированию голосовой функции поющих с помощью корректора - «маски», необходимость вмешательства посторонних лиц в физиологический процесс звукообразования и работу голосовых органов и механизмов отпадает, становится излишним. Таким образом, время и силы вокально-педагогических кадров высвобождаются для более ответственных вокально-педагогических задач – для работы над вокальной техникой, музыкальной фразировкой, художественной выразительностью и исполнительским мастерством занимающихся, а силы занимающихся для более успешного освоения вокальной техники, музыкальной культуры, художественной выразительности и сценического мастерства. О такой особенности этого метода говорили и писали художественные руководители тех коллективов, где этот метод испытывался ими на вокальных группах художественной самодеятельности и учащихся общеобразовательных школ.

3. Третья особенность этого (метода заключается в следующем; если при обычных методах «постановки» голосов тренировку голосов обучающихся пению на первых порах приходится проводить с чрезвычайной осторожностью, как в смысле подбора вокального материала для упражнений, так и в смысле экспрессивности исполнения их, то при вокальных занятиях с помощью корректора - «маски», ввиду постоянной и

прочной поддержки голосовой функции рефлекторным корректором - «маской», предоставляется возможность тренировки и настройку голосов производить на полной звуковой экспрессии и полном диапазоне. При этом использовать более обширный вокальный материал для упражнений – гаммы, сольфеджио, вокализы и разнообразный песенный и хоровой репертуар. Это обязательство полностью развязывает творческие силы и исполнительские возможности обучающихся пению, а также значительно ускоряет процесс развития голосовых средств, музыкальности и вокальной техники занимающихся.

4. Четвертая особенность этого метода состоит в том, что благодаря рефлекторной настройке и рефлекторному исправлению голосовой функции поющих с помощью корректора - «маски», тренировочные занятия по вокалу при таком методе представляется возможным проводить не только индивидуальным, но и коллективно-групповым способом, сразу на большой группе занимающихся. Как показала практика там, где испытывался этот метод тренировки голосов, такой (коллективно-групповой) способ настройки голосов с помощью «масок» оказывался не только более производительным, но и более эффективным в смысле интенсивности настройки голосов.

5. К этому надо добавить и следующее обстоятельство: благодаря исключительной простоте методики вокальных тренировок с помощью корректоров - «масок», а также благодаря большой портативности и дешевизне самого изобретения (при серийном выпуске стоимость одной «маски», по ценам того времени, не превышала 2-х рублей), осуществление полноценной настройки и закономерного-гармонического развития певческих голосов могло стать легко доступной для широчайших слоев населения нашей страны.

В городах Белицы, Брянске и других проводились испытания корректоров - «масок» на различных группах школьников и вокальных коллективах художественной самодеятельности. Оказалось, что голоса тренирующихся с «масками» действительно выявляются автоматически и непроизвольно, то есть рефлекторно, и настраиваются на единый для всех принцип звучания: переносятся к верхним резонаторам лица и головы и приобретают высокую позицию звучания. В силу этого, голоса становятся яркими,

звучными, певучими, хорошо летящими в пространство больших аудиторий и очень выносливыми к повышенным голосовым нагрузкам. Диапазоны голосов быстро увеличиваются, особенно в сторону верхнего регистра, регистры (грудной и головной) выравниваются, перенапряженное состояние голосового аппарата, горловые зажатия, тусклость и другие недостатки голосов быстро исчезают. Имевшиеся до этого «узелки» на голосовых связках постепенно рассасываются.

При этом художественные руководители подчеркивают, что коллективно-групповой способ занятий по вокалу с помощью корректоров - «масок» позволяет им экономить время и силы педагогических кадров для работы над более ответственными творческими задачами вокальной педагогики, для работы над вокально-хоровым репертуаром, вокальной техникой, музыкальной фразировкой, художественной выразительностью и исполнительским мастерством занимающихся. К этому отмечают, что хоровые партии при данном методе настройки голосов звучат в едином плане, более монолитно, стройно и полноценно.

Таким образом, благодаря единству принципа настройки и полноценному звучанию голосов, вокальная культура оперного, хорового, сольного и ансамблевого пения получает возможность подняться на еще более высокую ступень своего развития и совершенствования. А благодаря исключительной портативности самого изобретения (корректор - «маска») и простоте вокальных тренировок с ним, закономернo-гармоническая настройка и полноценное развитие голосов поющих и не поющих может стать вполне осуществимым даже независимо от фонетических особенностей речи разных национальностей и диалектов.

Массовое внедрение этого метода в практику вокальных тренировок, как считал Робэн, позволит полноценное развитие голосов и выявление вокальных дарований нашего народа, а также подготовку высококвалифицированных исполнителей. Кроме того, предохранит певцов от заболевания голосовых органов и сохранит голос до глубокой старости.

Робэн рассчитывал, что его изобретение может помочь и в *настройке речевого голоса* у актеров и ораторов (чтецов и лекторов), так как организованная (сценическая) и вокальная речь близки по способу звукоизвлечения.

Научно-практические достижения нашего времени в области вокального искусства подтверждают правомерность столетней давности предположений Робена – сторонника резонансного пения. К сожалению, многие научные исследования в этой области были приостановлены в годы войны, но во второй половина 20 века, ученые вновь обратились к этой теме. С теоретических позиций роль вибрационного анализатора в механизмах регулирования вокальной функции стала изучаться у ученым-исследователем, певцом и вокальным педагогом Владимиром Петровичем Морозовым. Оценивая вибрационные ощущения как «наиболее древний вид чувствительности», В. П. Морозов придает им первостепенное значение в регуляции механизма голосообразования. Для изучения возможности регулирования голосовой функции на основе обратной вибрационной связи Морозовым был сконструирован специальный электро-механический прибор–вибратор, искусственно усиливающий обратную вибрационную связь при пении: Включение обратной вибрационной связи создает новый, «незашумленный» канал обратной связи, сигнализирующий о работе голосового аппарата, что и создает более благоприятные условия регулирования точности ответной голосовой реакции». В этих условиях вибрационный анализатор выступает в качестве своего рода заменителя слухового анализатора, т.е. компенсирует функцию последнего. Таким образом, восстанавливая нарушенную действием шума точность ответной голосовой функции. Обратная вибрационная связь повышает помехоустойчивость вокальной функции.¹

Теоретически Морозов показал, какую многообразную роль играют резонаторы в пении. Эти выводы из резонансной теории Морозова имеют большое практическое значение. Практически работу резонаторов певец хорошо ощущает благодаря их сильной вибрации, изученной Морозовым с помощью специальных приборов. Эти вибрационные ощущения и служат певцам ориентиром для правильной настройки резонаторов, соединяя их с дыханием. Певец постигает так называемое «резонирующее

¹ Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. Л.: Наука, 1977. 232 с.

дыхание».

Исследования резонансных ощущений продолжались В. П. Морозовым на протяжении десятилетий. В 2002 году вышел в свет его монументальный труд «Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники». Это монография, посвященная детальному научно-экспериментальному изучению важнейшей роли резонансной системы певца в формировании высоких профессиональных качеств его голоса: силы, красоты тембра, полетности, четкости дикции, неутомимости и долговечности сценической певческой деятельности. Исследования проведены с применением современных методов акустики, физиологии, психологии и новейших компьютерных технологий. В монографии обобщены многолетние работы автора по экспериментальному изучению активности резонаторов у певцов разной квалификации и при разных техниках пения.

Результаты в исследованиях В. П. Морозова были получены разными методами: это высказывания выдающихся певцов о резонаторах и резонансной технике пения; акустические исследования голосов мастеров с помощью компьютерных технологий; виброметрические исследования активности резонаторов и особенностей дыхания; сравнительное исследование неквалифицированных певцов и речевой фонации.

В книге обозначены и рассматриваются семь важнейших функций певческих резонаторов, обеспечивающих высокие эстетические и технические свойства профессионального певческого голоса: **энергетическая, генераторная, фонетическая, эстетическая, защитная, индикаторная, активизирующая.**

Содежание каждой функции объясняет с разных позиций роль резонаторов в формировании профессионального качества голоса.

Энергетическая функция связывается с «полетностью голоса», с таким его свойством как «близкий звук».

Генераторная заключается в том. Что в системе вибратор-резонатор именно резонатор берет на себя главную роль в образовании звука, т. е. становится его генератором. В системе певческих резонаторов есть области частот, которые усиливаются и придают звучанию голоса нужные качества – это так

называемые высокая и низкая певческие форманты.

Фонетическая функция наиболее изучена в разных трудах ученых. Она состоит в формировании речевых звуков (фонем) как в речи, так и в пении и зависит от работы ротовой и глоточной полости. В вокальной педагогике, учителям музыки известен фонетический способ «постановки» голоса.

Эстетическая функция резонаторов, – пишет Морозов. – состоит в том, что резонаторы придают голосу приятные на слух тембровые качества. Это, вероятно должно быть понятно каждому студенту-музыканту, да и любому человеку, но вопрос весь в том, как понимается эстетика звука нашими студентами? Что чаще слышат дети и молодежь в эфире, как, где и кем воспитывается их слуховое восприятие? В связи с этим мы предлагаем студенту прежде всего постоянно слушать лучшие образцы вокальной музыки, а также освоить и грамотно использовать певческую терминологию при оценке звучания голоса.

Защитная функция певческих резонаторов проявляется в защите голосовых связок (складок) в гортани от чрезмерного напряжения, перегрузок и возникновения профессиональных заболеваний. Подробнее эти вопросы мы рассматриваем в разделе «гигиена голоса»

Индикаторная функция (от англ. Indicator – индикатор, указатель) это ощущение вибраций при пении. В начале этого параграфа мы уже разбирали, в чем же суть вибрационных ощущений, имеющих резонансную природу, от чего зависит их сила? Известно, что в голосовых органах имеются особые рецепторы вибрационной чувствительности (интрорецепторы), через которые и воспринимается вибрация, т.е. дрожание стенок резонатора.

Последняя функция, обозначенная В. П. Морозовым – **активизирующая** напрямую связана с предыдущей. Раздражение виброрецепторов особенно сильным оказывается в определенных точках (зонах) голосового тракта (так называемых точках Морана).

Поскольку зоны особенно сильной резонансной вибрации рефлекторно стимулируют голосовой аппарат, они называются *рефлексогенными зонами* Юссон отмечает рефлексогенную зону

в области задней стенки глотки и мягкого нёба, распространяющуюся и на твердое нёбо. Он называет эту область *активизирующим небным полем*.¹ Добавим к этому, что при произнесении согласного «Л» кончик языка как раз упирается в эту точку. Вот почему, вероятно, слоги «Лю, Ле, Ля и т.п.» часто используются в хоровых распевках и помогают настроить голос.

В заключении монографии В. П. Морозова выделены пять принципов резонансного пения:

1. Максимальная активизация резонаторной системы голосового аппарата с помощью вибрационных ощущений как показателей активности резонаторов, с целью достижения максимального акустического эффекта голоса при минимальных физических затратах поющего.

2. Овладение «озвученным», «резонирующим» певческим дыханием путем совмещения (объединения) дыхательных и резонансных свойств голосового тракта с помощью вибрационных ощущений и вдыхательной установки при обязательной активности диафрагмы как наиболее эффективного средства обеспечения резонансных свойства голосового аппарата и приведения гортани в активное певческое состояние.

3. Нецелесообразность формирования в сознании певца образа «поющих голосовых связок (складок)», использования «связочно-гортанной» терминологии, культивирования связочных ощущений и манипуляций ими в процессе пения; предпочтительность применения методов опосредованного (косвенного) воздействия на работу гортани и голосовых связок с помощью дыхания и резонаторов на основе существующих акустико-физиологических системных связей между этими частями голосового аппарата.

4. Использование эмоционально-образных, метафорических представлений о резонансных механизмах голосообразования (метод «как будто») как наиболее эффективных средств системного управления певческим процессом, т.е. воздействия на всю систему голосового аппарата в целом.

¹ Юссон Р. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. М.: Музыка, 1974. 264 с.

5. Использование в работе принципа целостности голосового аппарата, т.е. тесной физиологической взаимосвязи между тремя основными его частями «дыхание – гортань – резонаторы», составляющими единую целостную функциональную систему, в результате чего воздействие на любую из этих трех частей неизбежно отражается на работе и других частей системы, т.е. всего голосового аппарата в целом.¹

Эти принципы помогают соединить теорию и практику формирования вокально-речевой культуры учителя музыки. Так принцип целостности служит физиологической основой для косвенного опосредованного воздействия на работу гортани и голосовых связок со стороны дыхания и резонаторов, а также – воздействия на работу всего голосового аппарата в целом с помощью метода «как будто» как психологического средства системного воздействия. Опираясь на эту взаимосвязь, перейдем к рассмотрению еще одного способа сенсорного самоконтроля – зрительного восприятия музыкального материала.

3.4 Зрительный самоконтроль

¹ Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: Искусство и наука, 2002. 496 с.

Зрительная система, по мнению психологов, является самым мощным источником информации о внешнем мире. В наименьшей степени жизненно значима у новорожденного она становится доминантной в процессе развития человека. В дальнейшем на алфавит зрительных образов происходит перевод образов любой модальности. Народная мудрость гласит: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать» Действительно, при помощи зрения человек получает гораздо больше информации о мире, чем при помощи слуха. Но так ли это в музыке?

В музыкальной педагогике давно обратили внимание на тесную взаимосвязь слуха и зрения. При разучивании музыкальных произведений постоянно осуществляется перевод зрительных образов в слуховые. Такое восприятие может быть произвольным и непроизвольным. Произвольные зрительные представления предполагает программная музыка. Например, «Картинки с выставки» Мусоргского (*где посетитель картинной галереи ходит по выставочному залу, и художественные образы рисунков Гартмана рождают у него музыкальные впечатления*); «Карнавал животных» Сенс-Санса, «Детский альбом» и «Времена года» Чайковского и другие.

Зрительные образы при музыкальном восприятии, как у музыкантов, так и у неподготовленных слушателей бывают и непроизвольными. К таким представлениям можно отнести способность к ассоциациям музыкальных тонов с тонами цветовой гаммы. У обладателя цветного слуха (таких людей называют синестетиками) два чувства — зрение и слух — связываются воедино. Известно, что из видных музыкантов «цветным» слухом обладали Н. А. Римский-Корсаков, А. Н. Скрябин, М. Чюрленис. Они воспринимали или воображали тональности окрашенными в определённые цвета. Например, симфоническая поэма Скрябина «Прометей (Поэма огня)» была задумана композитором со специальной исполнительской строкой «Luce» (то есть «Свет») и исполняется иногда с использованием светомузыки

На эпоху Скрябина пришелся расцвет творчества литовского художника и композитора М. К. Чюрлениса, который пытался передать в своих картинах недоступный этому жанру мир музыки. «Вселенная представляется мне большой

симфонией; люди – как ноты», писал живописец в музыке Микалоюс Константинас Чюрленис (1875-1911), не отделяя свое музыкальное творчество от творчества живописного.

В примерах о цветном слухе, зрительном восприятии музыки речь шла о некой связи абсолютной высоты музыкальных звуков или тональностей с определёнными цветами. «Цветомузыка», которой увлекались в одно время школьники, тоже предполагает ассоциацию с цветом, только в менее конкретной форме: окраску не отдельных тонов, их звуковысотности, а цветовое изменение всех других компонентов музыкальной интонации – тембра, динамики, ритма.

В каких же случаях зрительный анализатор используется в музыкально-педагогической практике? Какую помощь может оказать зрение при обучении искусству вокальной и сценической речи?

Обозначим, какие функции может выполнять зрение в певческой деятельности:

- 1) представлять звучание мелодии по нотной записи;
- 2) использовать зрительное восприятие ступеней лада в мелодии с помощью ручных знаков; петь по дирижерскому жесту;
- 3) выполнять алгоритм звукообразования по рисунку-таблице;
- 4) контролировать движения артикуляционного аппарата с помощью зеркала, киносъёмки, видеомагнитофона, компьютера;
- 5) оценивать акустический результат звукообразования с помощью приборов «Видимая речь»;
- 6) наблюдать за работой внутренних мышц гортани и дыхательными движениями (пневмография, спирография. Пневмотахография, рентгенологические регистрации, ларингоскопия, ларингостробоскопия, глоттография, электромиография, хроноксиметрия).

*Рассмотрим возможность обучения детей
представлению мелодии по нотной записи.*

Музыкантам практикам, учителям музыки известно, с каким трудом осваивают многие дети нотную запись, как

нелегко удастся пение по нотам. Результаты общего музыкального образования показали, что освоение музыкального алфавита для школьников гораздо сложнее, чем освоение алфавита родного письменного языка. Буквами и цифрами современный ребенок апеллирует уже в дошкольном возрасте, а читать ноты способны очень немногие не только современные школьники, но и взрослые. Перевод зрительной информации, нотных знаков в звучащую музыкальную речь оказывается гораздо сложнее, чем освоение и произношение букв родного языка, чтение и понимание слов. Поэтому при обучении пению по нотам с давних времен шел поиск наиболее удобного перевода зрительного образа в слуховой.

Во второй половине прошлого века во многих городах нашей страны школьные учителя музыки, хормейстеры пробовали обучать детей пению по схеме-алгоритму, предложенному учителем Гатчинской школы интерната Д. Е. Огородновым. Автор этой методики, работая с детьми, заметил, что пользуясь современной нотной записью у детей не развивается ладовысотный слух, так необходимый при обучению пению. Кроме того, на нотном стане невозможно зафиксировать какие-либо правила певческого звукообразования, касающиеся дыхания, артикуляции, установки гортани, филирования звука, резонирования и т. п. То есть пятилинейная нотация весьма условна и абстрактна для начинающих певцов. Поэтому Д. Е. Огороднов предложил рисунок-схему, где нотный знак был заменен буквой. Ученик произносил уже знакомую ему в речи фонему «У», но не коротко, как в речи, а длительно тянул её, пропевал, плавно ведя по её увеличенному изображению указкой, а точки над буквами показывал отрывистым прикосновением указки. Это движение было своеобразным дирижерским жестом, показывающим штрихи (легато, стаккато). Другой рукой ученик контролировал некоторые элементы певческой артикуляции (прикасаясь к щеке пальцами левой руки проверял, разжаты ли при пении челюсти). Таким образом, пение по такой схеме предусматривало включение нескольких сенсорных систем: слуха, зрения, тактильных ощущений, мышечных движений. Фонема «У» выбрана была не случайно. В вокальной педагогике именно фонему «У» считают наиболее

пригодной для настройки голоса в академической манере, для раскрытия глотки и удержания гортани в нужном низком положении, особенно в мужских голосах она используется для выработки навыка «прикрытия» звука. Этот способ был апробирован многими учителями и получил положительные отзывы.

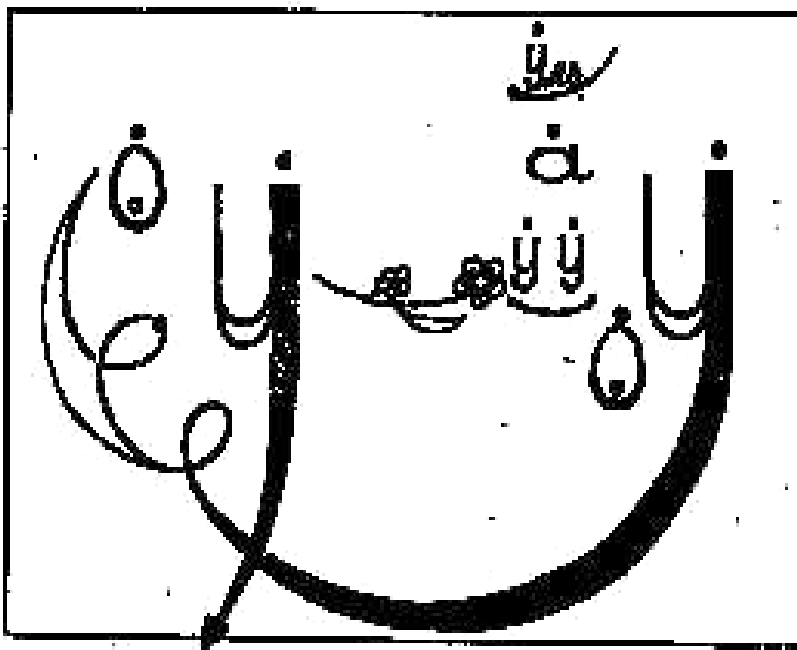


Рисунок 1. Певческий алгоритм.

Чтобы понять целесообразность той или иной «расшифровки» нотной записи для массового обучения пению детей, проследим эволюцию нотного письма.

Современный нотный стан из пяти линеек появился не сразу. Когда-то не существовало графической, нотной записи и музыка, игра на инструментах, пение, как и речь, передавалось

только устно. В истории музыкальной культуры известны разные способы зрительной фиксации мелодий с помощью специальных условных знаков. Самым древним способом являются образцы нотной записи с помощью рисунков (пиктографически). В Древнем Египте, как полагают, делались попытки такой записи. В Древнем Вавилоне применялась идеографическая (слоговая) запись музыкальных звуков с помощью клинописи. Сохранилась глиняная табличка с клинописью – записано стихотворение с дополнительными знаками, которые трактуют как слоговую запись музыкальных звуков. (*Рисунок 2.*)



Рисунок 2. Клинопись.

Другой старинной системой было невменное письмо, получившее распространение в Древней Греции. Невмы представляли собой знаки, состоящие из точек, черточек, крючков и запятых. Они обозначали отдельные звуки или группы звуков, приходящиеся на один слог текста, ходы голоса вверх и

вниз. Невмы помещались над словесным текстом и лишь напоминали певцу о направлении движения мелодии в известных ему песнопениях. Невменная нотация хотя и не обозначала точную высоту звуков, и никак не фиксировала их длительность, она удовлетворяла музыкантов того времени, поскольку музыка древних греков была одногласна и мелодия была тесно связана с поэтическим текстом.

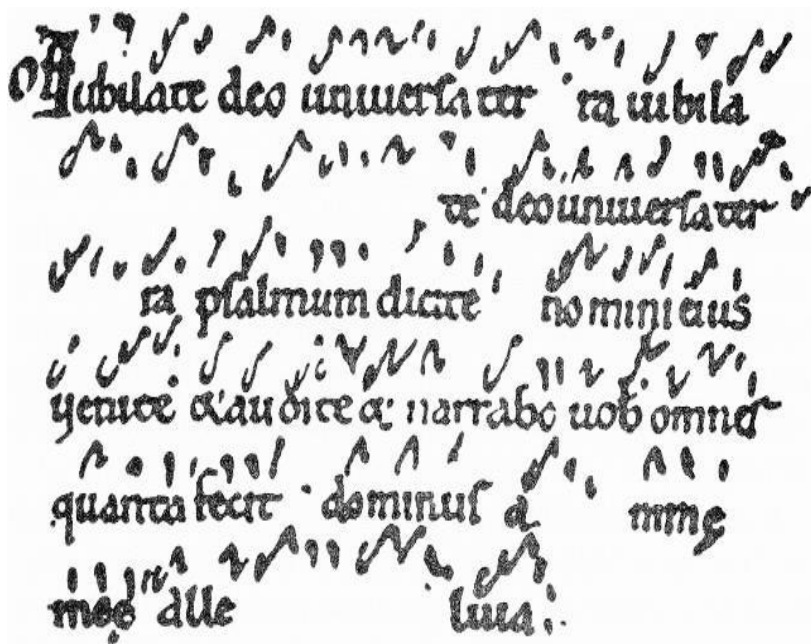


Рисунок 3. Образец невенной нотации.

Заметим, что эта нотная запись некоторым образом связывала речевое и певческое звукообразование. Знаки невенной нотации во многом были заимствованы от древнегреческих обозначений речевых акцентов – повышений и понижений интонаций речи, обуславливающих её выразительность. Само же слово «невма» произошло от греческого *Pneuma* – дыхание, то есть напоминало о

главном певческом навыке. Многие невмы, написанные над текстом песнопений, обозначали приемы звукоизвлечения: например, «тянуть», «коротко», «спеть с повышением», «понизить», «остаться на том же звуке».

Для музыкантов, занимающихся дирижерской техникой, интересно бы обратить внимание на другой древнегреческий перевод слова «невма», первоначально обозначающий *«кивок головой или глазами»*. Это напоминает некоторые элементы-приемы техники дирижирования хором, особенно в процессе урока музыки, когда учитель сидит за инструментом.

Развитая система невменного письма, сложившаяся в Византии, довольно долго просуществовала во многих древних культурах (Египет, Индия, Палестина, Персия, Сирия и др.). Впоследствии музыкальная культура других народов (например, в Болгарии, Сербии, Армении) тоже использовала системы нотации, сходные по своему принципу с невменным письмом. В России разновидность безлинейного нотного невменного письма представляла кондакарная нотация, пение по крюкам и знаменам. На рисунке № 4 изображен фрагмент Всенощного бдения крюковой нотацией.



Рисунок 4. Фрагмент Всенощного бдения – крюковая запись. Всенощным бдением, или всенощною, называется такое Богослужение, которое совершается вечером накануне особо чтимых праздничных дней.

Отвечая требованиям музыкальной практики того времени невенная нотация обладала в то же время и серьезными недостатками. Поскольку точная высота звуков не фиксировалась, возникали трудности **в расшифровке** записей Напевов. Певцы вынуждены были заучивать все песнопения наизусть. Число заучиваемых мотивов при этом достигало нескольких сот. Поэтому предпринимались попытки усовершенствовать невенное письмо. Начиная примерно с 9 века на Западе к невам стали добавлять буквы, уточнявшие высоту звуков или интервалы между ними. Одна из таких систем была введена монахом Германом Хромым. Она предусматривала точное обозначение каждого интервала мелодии. К невам добавлялись начальные буквы слов, обозначающих ход на определённый интервал: e – equisonus (унисон) s – semitonium (полутон), t – tonus (тон) и т.д.

Существенная перестройка этой системы произошла с введением линий над текстом песнопений. Невмы стали размещать на линиях и между ними. Предполагают, что впервые **нотная линия** была применена в конце 10 века в монастыре *Корби*.(бывшее бенедиктинское аббатство во Франции). Она прочерчивалась **красным цветом** и обозначал высоту звука f малой октавы. Следом за первой линией была введена вторая, **желтого цвета** линия - c1. Постепенно число линий увеличивалось и простиралось от одной до 18. Эти линии как бы воспроизводили на бумаге струны музыкальных инструментов. Однако линии позволяли музыканту видеть только какие из числа обозначенных невами звуков являются относительно низкими, а какие – относительно более высокими.

Усовершенствовал нотную запись в XI веке один из крупнейших средневековых итальянских музыкантов, музыкальный теоретик, преподаватель хорового пения, монах Гвидо д'Ареццо. Он применил **четыре линии в терцовом соотношении**; высота каждой из них определялась расцветкой или ключевым знаком в виде буквенного обозначения. Четвёртая линия помещалась Гвидо д'Ареццо, смотря по необходимости, сверху или снизу:

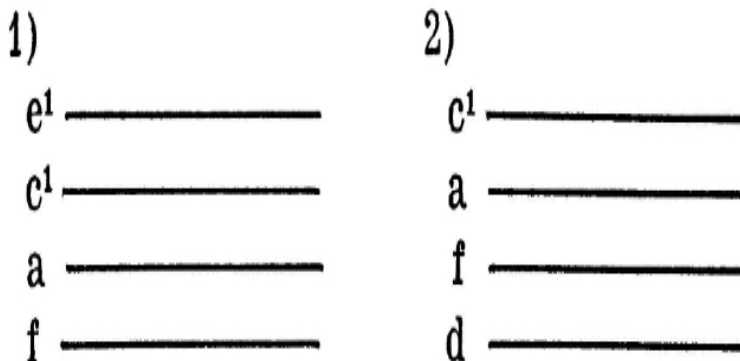


Рисунок 5. Нотный стан, придуманный Гвидо д'Ареццо.

В начале линий Гвидо поместил буквенные знаки, обозначавшие точную высоту записанных на них звуков. Эти четыре нотные линии явились прототипом современного нотного стана, а буквенные знаки были прототипами современных музыкальных ключей. Благодаря такому нововведению подготовка певчих сократилась с десяти лет до двух.

Можно посоветовать учителям музыки и в наше время использовать сначала неполный нотный стан при обучении маленьких детей пению по нотам. Обратим внимание на то, что буквы в тетрадах дети учатся писать между двух линеек, а писать ноты на пяти линейках и между ними, да еще в мелком масштабе для первоклассников весьма непросто. Поэтому целесообразно начинать с двух линий, в более крупном масштабе, хорошо бы, как в старину, и разным цветом.

Звукоряд во времена Гвидо Аретинского был не семи-, а шестиступенным: «ut», «re», «mi», «fa», «sol», «la» («**ут-ре-ми-фа-соль-ля**»). Названия каждой из шести нот Гвидо Аретинский дал, используя слова латинского гимна в честь святого Иоанна Крестителя (согласно легенде – покровителя певцов). Каждая строка этого гимна поется на тон выше предыдущей. (Рисунок 6.)

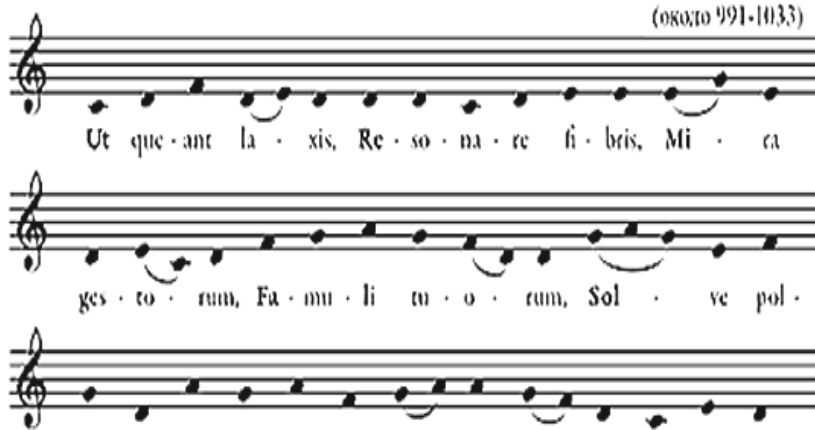


Рисунок 6. Названия нот, соответственно каждой строке Гимна в честь святого Иоанна Крестителя.

Целиком запись гимна выглядит так:

Ut Queant Laxis (Гимн Святому Иоанну)

Гвидо д'Арrezzo
(около 991-1033)



Ut que - ant la - xis, Re - so - na - re fi - bris, Mi - ca
ges - to - rum, Fa - mi - li tu - o - rum, Sol - ve pol -
lu - ti, La - bi - i re - a - tum, Sanc - te Jo - han - nes.

Перевод

Так слуги твои могут ослабшими голосами прославить чудеса твоих
деяний, очисти вино с наших опороченных уст, о, Святой Иоанн!

Иеремь Угрюмов

Рисунок 7. Гимн в честь святого Иоанна Крестителя.

Перевод текста: «Святой Иоанне! Разреши осуждение скверных уст, чтобы рабы твои могли свободно возглашать дивные дела твои (речь идёт об избавлении от хрипоты). Можно встретить и другой перевод текста этого гимна: «Чтобы слуги твои голосами своими смогли воспеть чудные деяния твои, очисти грех с наших опороченных уст, о, Святой Иоанн».

Со временем произошло некоторое изменение названия нот звукоряда «ut», «re», «mi», «fa», «sol», «la» («**ут-ре-ми-фа-соль-ля**»). При обучении пению заметили, что те слоги, которые заканчиваются на гласный звук, или на сонорный «Л» петь удобно. Первый слог ut – закрытый и пропеть его было неудобно,

поэтому в конце XVII века итальянский музыкант Джованни Баттиста Дони предложил заменить слог «Ut» на «Do», более удобный для пения. Существует и другая версия: «**ут**» сменили на «**до**», скорее всего, от слова «**dominus**» - *господь*. Интонация этих полустушевых соответствовала ладовой последовательности тон-тон-полутон-тон-тон. При этом лады указывали не на абсолютную звуковысотность, а на относительную, т.е. на положение внутри диатонического шестиступенного звукоряда. При возникновении семиступенного диатонического звукоряда, последняя нота – *si* – была названа по первым буквам двух слов 7-ой строки гимна «Sancte Johannes».

В России безлинейное нотное письмо (разновидность невменного – знаменное или крюковое), существовало в православном церковном пении примерно с конца XI века по XVII век. Знаки такого письма обозначали *отдельные интонации или мотивы*, но не указывали точную высоту и протяженность звуков. В практике обучения пению постоянно шел поиск усовершенствования нотного письма. Для удобства интонирования высоты звуков были введены дополнительные знаки, так называемые *киноварные пометы*. В начале XVII века в России при нотации одноголосных обиходных песнопений осуществляется постепенный переход от крюкового письма к пятилинейной нотной системе.

С появлением нотного стана произошло некоторое ослабление внимания к тембровой стороне певческой интонации. Вспомним, что в период безлинейного письма нотные знаки обозначали не только высоту и продолжительность звука, но часто и способ исполнения, включающий тембровое изменение. Например, знамена под названием «скамеица» или «голубчик борзый» одинаково обозначали две четверти в восходящем движении, но в «*скамеице*», надо было петь грудным звуком, а в «*голубчике*» – гортанным. В. А. Багадуров поясняет, что это указание на регистры в западноевропейской терминологии.¹ В конце 19 века появилась цифровая система обучения пению, о

¹ Харлап М.Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // ранние формы искусства. М.: Искусство, 1072. С.221-275.

которой уже упоминалась нами при описании традиций русской певческой школы. Это «метод Гален – Пари – Шеве» или еще он назывался «Мелопласт» (франц. Meloplaste, от греч. Melos – мелодия и plastos – вылепленный, оформленный). Ступени мажорного и минорного ладов в нём обозначались цифрами, повышенные и пониженные ступени – перечёркнутыми цифрами. Как и в других способах нотного письма, здесь также слуховому восприятию звуков лада помогало зрение. Эволюция нотной записи продолжалась и в 20 веке.

Вернемся к методике Дмитрия Ерофеевича Огороднова, которому принадлежит изобретение таблицы-алгоритма для начального обучения пению школьников. (см. рисунок 1) Проанализировав изменения и дополнения в нотном письме за прошедшие века, можно заметить стремление Д.Огородного использовать некоторые приемы перевода зрительной информации в звуковую, сопоставимые с невменным, знаменным, крюковым, кондакарным письмом. Вспомним *пиктографическую и идеографическую* форму нотной записи, знаки, обозначающие характер звуковедения, хейрономию и др.

В таблице, предложенной Д. Огородновым, наглядно отражены основные певческие правила: как брать дыхание, открывать рот, тянуть звук, делать выдох. Цветок, например, обозначает бесшумный вдох носом. Изображены в ней также штрихи – стаккато (точки над буквами) и легато (дуги и жирные линии буквы «У»), певческая атака, филировка звука. По такой таблице ученик водит указкой и поет четыре ступени гаммы: сначала устойчивую 1-ю ступень (тонику) на гласную «У», затем 3-ю ступень на слог «УЛЬ», нижний вводный тон на гласную «О» и верхний вводный на гласный «А». Так осваиваются слухом и голосом четыре ступени мажора на определенные гласные, наиболее удобные для начальной «постановки» голоса. Этот проработанный тетрахорд, состоящий из малой секунды и двух больших секунд, со временем не представляет трудности петь и выше на звуках 3,4,5,6 ступенях. Таким образом, школьники в конце одного года научаются сознательно петь весь мажорный звукоряд и несложные мелодии. Самое важное, что при пении *в удобной для каждого ребенка tessiture* ступеней лада на определенную фонему вырабатываются

как слуховые (ладовое мышление), так и певческие навыки, тембр голоса. Фонемы «У», «О», «А» способствуют в дальнейшем округлению звука в женских голосах и прикрытию голоса у мужчин, то есть осуществляется возрастная преемственность постановки голоса, выработка «микстового» звучания, физиологически и эстетически целесообразного для академической манеры пения.

К поискам упрощенной системы нотного письма, к наглядному её изображению обращались и другие отечественные и зарубежные педагоги. Некоторые учителя для развития звуковысотного слуха, восприятия ладовых ступеней у детей пользовались звуковой «лесенкой» или болгарской «столбицей»:

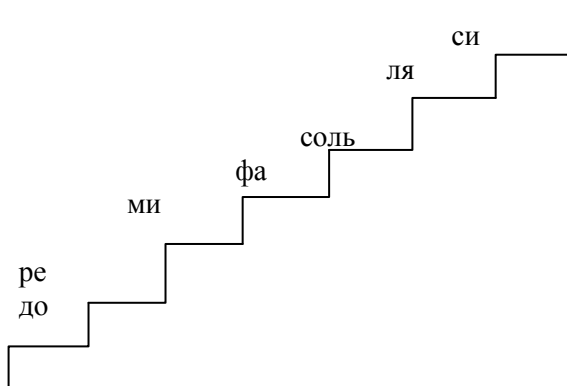
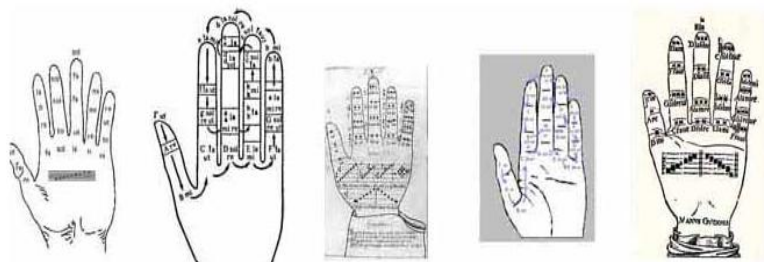


Рисунок 8. Болгарская столбика.

Обращались учителя пения и к способу, сопоставимому с идеографической формой нотного письма, пропевания и запоминания отдельных интонаций или мотивов.

Наряду со зрительным слежением за звучанием мелодии по письменной записи с давних пор использовали и зрительные слежения за звучанием с помощью руки. В этом случае кроме зрительной сенсорной системы участвовала и **тактильная**. Метод облегчения чтения нот при пении с помощью руки приписывается тому же Гвидо из Арrezzo (Гвидонова рука). Каждая фаланга пальцев на руке соответствовала звуку тогдашней гаммы гексахорда. Так он мог показать ученикам ход

мелодии. На рисунке 9 показано несколько ее средневековых изображений:



Гамма

Рисунок 9. Гвидонова рука.

Все звуки употребительного в то время звукоряда от «Г» (G) до «ее» (e2) условно размещались в определенном порядке на суставах и кончиках пальцев левой руки; самый высокий звук, употреблявшийся относительно редко, учащийся представлял себе над кончиком среднего пальца. Прикасаясь к суставам и кончикам пальцев левой руки указательным пальцем правой, учащийся буквально «по пальцам» высчитывал интервалы, гексахорды, мутации (переходы) из одного гексахорда в другой.

Со временем метод «гвидоновой руки» вышел из употребления; в 17 веке его использовал Н. П. Дилецкий в «Музыкальной грамматике»; в 19 веке рука вновь была привлечена для облегчения сольмизации авторами английского «Тоник-Соль-фа» метода обучения музыке. Термин «Гвидонова рука» сохранился и до наших дней. Некоторые учителя используют горизонтально направленные пять пальцев руки для изображения пятилинейного нотного стана и показа нот пения.

В 20 веке в Европе, в республиках Прибалтики и во многих городах России для обучения детей пению по нотам стали применять метод *относительной сольмизации или релятив*

(автор - венгерский педагог, крупный музыкальный деятель Золтан Кодай), который направлен на развитие звуковысотного слуха и ладового мышления. В его основе лежит последовательное освоение лада через характерные ладовые интонации, пение мелодий с условным названием ступеней, которым соответствуют ручные обозначения. Так, в мажоре используются следующие ручные обозначения и условные названия ладовых ступеней:

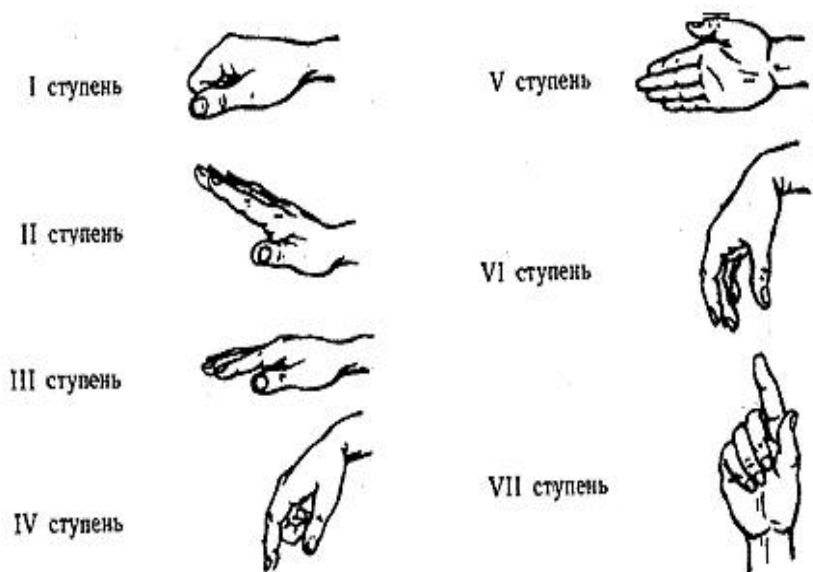


Рисунок 10. Ручные знаки ступеней музыкального лада.

Кодаи использовал в пении слоги «Ё, ЛЕ, ВИ, ТА.ЗО, РА. ТИ». Венгерский педагог Иштван Микита, проработавший много лет в Таганроге несколько модифицировал систему, создав для начального обучения детей пению по нотам музыкальный букварь, где предложил названия ступеней, обозначающих

первый слог имен детей: I ступень – «но» (имя девочки – Нонна), II – «ле» (Лена), - «ви» (Витя), 1У – «та» (Таня), У – «зо» (Зоя), У1 – «ра» (Рая), УП – «би» (Бианна). Эти названия способствуют образному восприятию ладовысотности в игровой форме. На простых интонациях предлагаются песни-попевки для последовательного освоения ладовых ступеней. Простые попевки, *мелодические формулы* для облегчения восприятия маленькими детьми сначала размещались на нотном стане из двух линий (*вспомним эволюцию нотного письма в прошлые века*). После освоения всех семи ступеней лада Микита предложил песенку – распевание «На лужайке вдоль реки все бегут впергонки: Нонна, Лена, Витя, Таня, Зоя, Рая и Бианна». Мелодия ее соответствовала мажорной гамме сначала нисходящей, а затем восходящей. Такая игровая форма построения песенного материала легко усваивается детьми. Она соответствует и музыкальной интонационной логике.

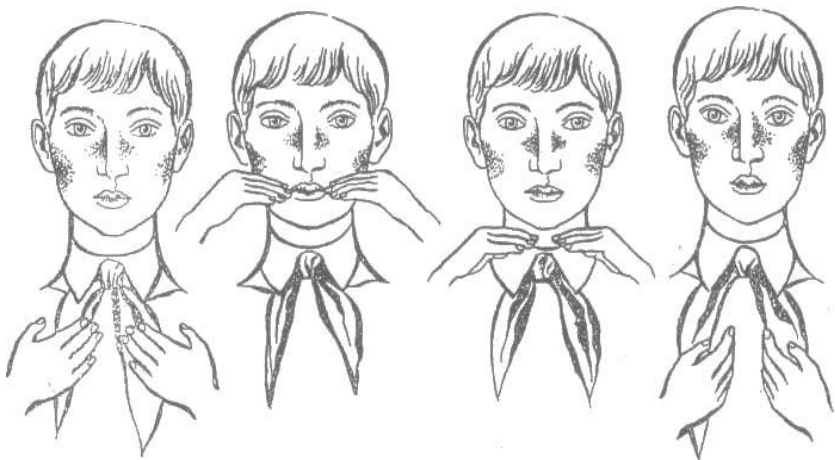
В венгерской системе музыкального воспитания релятивная сольмизация играет ключевую роль. Золтан Кодай отмечал, что: «...в странах и школах, применяющих релятивную сольмизацию, поют чище». Почему? – При релятивной сольмизации, называя звук, мы указываем на его роль в тональности. По мнению Кодая, система взаимосвязи звуков является более значительным фактором, чем их высота. Эта система взаимосвязей – не что иное как лад. В релятиве за отдельными звуками, а еще в большей степени за отдельными оборотами, *мелодическими формулами* закрепляются хорошо осознаваемые ассоциации – слогов со звуками. Вспомним невменное письмо, где знаки обозначали также *мелодические формулы*. Этот принцип ежит и в составлении музыкального материала для начального обучения детей пению педагогов Д. Огороднова (Ленинград, школа интернат в Гатчино), И. Микиты (Таганрог), П. Вейса (Прибалтика), В. Куцанова (Екатеринбург), В. Тышкова (Серов) и многих других. Нужно сказать, что этим же принципом часто пользуются на уроках сольфеджио при угадывании – определении интервалов (терция большая вниз – песня «Чижик», секста большая вверх – «В лесу родилась ёлочка», кварта вверх – «Гимн России» и т.д.).

Таким образом, стараясь упростить нотную запись для

обучения детей пению, современные педагоги в какой-то степени использовали исторический опыт перевода зрительной информации в слуховую. Еще раз подчеркнем, что современная нотная запись не отражает подобно невменному письму, ни способ звукоизвлечения, ни способ дыхания, ни певческую манеру или тембр, она также не обозначает ступеневых, ладовых соотношений звуков. В нотах фиксируется только абсолютная высота звуков и их длительность. Такая запись весьма условна и абстрактна, трудна для начального обучения детей пению по нотам в системе общего музыкального образования. Ученику, не имеющему абсолютный слух, расшифровывать зрительный образ (нотные знаки) и воспроизводить их голосом, то есть петь по нотам на начальном этапе обучения весьма не просто и не всегда удастся. Поэтому обучение пению по относительной сольмизации оказывается более эффективным. Важно то, что при относительной сольмизации каждой ступени лада соответствует определенная фонема или слог из двух фонем (гласной и согласной), что помогает запоминать их темброво. По выражению М. Г. Харлапа фонема превращается в «тонему».¹ Это облегчает ребенку возможность услышать, осознать *музыкальный* тон при переходе с речевого интонирования на вокальное.

Кроме того, в релятивной системе сольфеджирование, сопровождаемое движением рук, способствует объединению разных каналов обратной связи (слуховой, зрительной и мышечной) и подготавливает к восприятию дирижерских жестов. Здесь может проявляться творческая фантазия каждого педагога. Например, автор певческого алгоритма Д. Е. Огороднов использовал при показе ладовых ступеней движения рук, прикасающихся к корпусу, лицу, голове певца (Рисунок 11):

¹ Харлап М.Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // ранние формы искусства. М.: Искусство, 1072. С. 221-275.



1 ступень

2 ступень

3 ступень

4 ступень



5 ступень



6 ступень



7 ступень

Рисунок 11. Ручные знаки, обозначающие ступени лада.

Своеобразный способ перевода зрительных образов в слуховые при управлении церковным хором придумал протоиерей Михаил Фортунато, регент хора Успенского кафедрального собора Сурожской епархии Московской

патриархии в Лондоне.¹ Его манера управления хором сформировалась исключительно в процессе церковно-певческой и регентской практики и во многом отличается от известной нам техники дирижирования светскими хорами. Она состоит в том, что жесты рук протоиерея Михаила следуют за характером и образом литургического слова, показывают исполнительские приемы, характер звукоизвлечения. Такие характеристики звука, как объем, «прикрытость», полнота, мягкость, напряжение, энергия, выражены в жесте очень точно и выразительно. В его управлении хором встречается ряд повторяемых, запоминающихся и характерных жестов, что позволило создать своеобразную *«азбуку регентских жестов»*. (Вспомним историческую практику невменного письма и хейрономию.) Названия жестов даны по образно-ассоциативным и, реже, техническим признакам. Источниками названий послужили тексты Священного Писания и церковной гимнографии, некоторые образы Нового и Ветхого Завета, литургические действия и текст, иконографический канон. Регент постоянно ведет диалог с хором, объясняет ему смысл происходящего – все это на языке жестов. Образы, которые вызывает жест, помогают подобрать ключ к настроению и характеру исполнения

Важную роль в управлении хором играет положение кистей рук: кисти открытые округленные ладонями вверх, вниз, навстречу друг другу; кисти полуоткрытые, большие пальцы соединены с указательными, ладони навстречу друг другу; кисти мягко закрытые или напряженно сжатые. Приведем несколько вариантов жестов из *«регентской азбуки»*:

¹Балуева Н. В. Протоиерей Михаил Фортунато: Регентский жест в литургическом контексте. Издательство» Рыбинск-Михайлов посад», 2004.



Рисунок 12. Жест Симеона Богоприимца.

Жест Симеона Богоприимца. Открытые кисти рук ладонями вверх с горизонтальным или вертикальным покачиванием в ритме просодии. Соответствует движению ровными длительностями в спокойном темпе и умеренной динамике.



Рисунок 13. Жест благодарения, или «Воздеяние руку моею».

Напоминает жест молитвы, благодарения священника во время Евхаристического канона. Применяется для показа мелодической вершины с остановкой, смысловым акцентом.



Рисунок 14. Жест «Почерпите воду с веселием».

Открытые округленные кисти рук совершают черпающие движения снизу вверх. Показывает начало пения полным звуком.



Рисунок 15. Жест «чаша».

Округленные кисти рук в форме чаши или цветка – в вертикальном положении. Показ задержки внимания на слоге, слове при собранном, округленном звуке.



Рисунок 16. Жест «Вертикальное мягкое и спокойное движение открытыми кистями рук ладонями вниз».

Означает внимание к нисходящему мелодическому ходу полным и мягким звуком.

Здесь проиллюстрированы только некоторые жесты из регентской азбуки Михаила Фортунато. Все жесты «азбуки» многообразны, они служат литургическому слову, передают «архитектонику речи». Характер жестов меняется в зависимости от структуры конкретного текста, его смысловой и эмоциональной наполненности. Такой регентский жест, являясь высококонцентрированным разговором, диалогом с

хором, перерастает свое техническое значение, отличается от дирижерских «светских» жестов, от их техники, от метрических схем. Важно отметить, что жесты М. Фортунато, как и многих других регентов, связаны с иконографией. Рисунки икон, их линии, изгибы отражаются в мелодии, ритме, характере молитвенной музыки. Для нас важно заметить, что управление церковным пением с помощью особых регентских жестов объединяет зрительное и слуховое восприятие текстов песнопений.

Итак, обращение к истории обучения пению, к эволюции нотного письма, обнаруживает стремление музыкантов делать слышимое видимым и видимое слышимым. При этом наблюдается коренная связь музыки с движением, пластикой руки, мимикой, возможность передачи звучащих в сознании музыкальных образов при помощи жестов.

В условиях научно-технического прогресса появляются аппаратные методы изучения обратной сенсорной связи при голосообразовании, создаются новые формы визуальной информации. Если раньше зрительный самоконтроль за процессом звукообразования учащийся мог осуществлять только с помощью зеркала, то с развитием техники стали использовать киносъемку, видеомэгнитофон, компьютер, мультимедиа. В поисках возможности более объективного исследования взаимодействия слухового и зрительного анализаторов, усилиями физиков, акустиков в содружестве с учеными других областей знаний (*музыкантами, психологами, физиологами, лингвистами и др.*) были сконструированы и применены на практике приборы визуального отображения голоса и речи. Первоначально приборы «видимой речи» стали использоваться для усвоения правильной интонации при обучении разговору глухонемых, а также при обучении иностранному языку. Поиск эффективных форм визуальной информации коснулся и вокальной педагогики.

Принято считать, что наилучшим акустическим прибором является ухо педагога, которое улавливает все тончайшие тембральные изменения в голосе и помогает начинающему певцу найти необходимые физиологические приспособления и перестройки. И все же в некоторых случаях, особенно на начальных стадиях обучения, зрительное подкрепление слуховых

впечатлений с помощью специальных приборов может оказать певцу и педагогу существенную методическую пользу.

Для зрительного контроля за тембром голоса в середине 20 века в научно-исследовательских институтах, в акустических лабораториях консерваторий, педагогических вузов страны были разработаны приборы, позволяющие изучить разные спектральные (тембральные) характеристики голоса: певческие форманты, коэффициент носкости, вибрато.

Впервые изучение певческих формант было проведено в Советском Союзе около тридцати лет тому назад В. Казанским и С. Ржевкиным (1928) и несколько позднее в США У. Бартоломью и другими. Эти работы были проведены аналитическим методом, то есть певческие звуки разлагались при помощи анализаторов на составляющие частичные тоны и затем устанавливались закономерности, присущие спектрам хороших певческих голосов. Было установлено, что спектр певческого звука представляет собой не произвольную совокупность частичных тонов, а имеет характерные области, в которых частичные тоны обладают наибольшей энергией. Эти области были названы «нижней певческой формантой» (область около 500 кол/сек) и «верхней певческой формантой» (область около 3000 кол/сек).

В дальнейшем, в послевоенное время исследования спектра певческого голоса было продолжено в акустической лаборатории Московской консерватории, где ставилась цель раскрыть пути использования полученных результатов в вокально-педагогической практике. Для изучения формантного состава певческого звука сотрудниками лаборатории Е. Рудаковым, Б. Шварцем, Д. Юрченко в 1954-1956 годах был создан прибор – *«индикатор тембра»*. С его помощью можно было наблюдать усиление определенной области обертонов в звуке голоса певца. Эти ученые применяли не только аналитический, но также и синтетический метод, то есть изменяли, улучшали спектр голоса какого-либо певца. Например, певцу, не обладающему достаточной энергией верхней форманты, усиливали ее энергию, добавляли при помощи приборов.¹

¹ Назаренко И. К. Искусство пения: хрестоматия. 3-е изд. доп. М.: Музыка, 1968. 622 с.

В той же лаборатории были разработаны методы и приемы, позволяющие изучать певческого вибрато. В результате этих исследований было установлено, что «показатели вибрато (частота и размах) могут служить важнейшим объективным критерием правильности постановки голоса, правильности и эффективности использования певцом своего голосового аппарата, наконец, надежным диагностическим средством для раннего обнаружения начинающих голосовых расстройств.

В те же годы проводилась интересная научно-исследовательская работа в лаборатории физиологической акустики Ленинградской консерватории. Результатом ее явился ряд монументальных трудов специалиста в области психофизиологии и психоакустики речи и голоса доктора биологических наук, профессора В. П. Морозова. Им была доказана важная роль вибрационного чувства в пении. Именно вибрационная чувствительность помогает певцу управлять певческим процессом, создает возможность косвенного воздействия на работу гортани, голосовых связок. Наряду с вибрационным чувством В. П. Морозов отмечает немалую роль **зрения** в певческом процессе. Для этого Морозов предложил использовать прибор, **визуализирующий вибрационные колебания резонаторов** певца.¹

Акустические и физиологические исследования голоса проводились и в других учебных заведениях, в других городах, что нашло отражение в работах ученых и педагогов-практиков (В. П. Лантюхин в Новосибирске 1960 г.; Л. А. Тринос, В. А. Тринос в Киеве 1968 г.; Л. Г. Саливона в Краснодаре 1973 г.; В. П. Марева в Саратове 1975 г.; М. А. Калинина в Архангельске 2000 г. и др.)

В своей экспериментальной работе (1982-1985 гг.) на базе Свердловского (ныне г. Екатеринбург) педагогического университета мы решили использовать прибор И-2М «видимая речь» для усиления зрительного самоконтроля за процессом голосообразования при обучении пению детей. Визуальный индикатор звуков речи И-2М, сконструированный инженером

¹ Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: Искусство и наука, 2002. 496 с.

физиком В. Д. Лаптевым в научно-исследовательском институте дефектологии АПН РСФСР (1960- 1965г г.), предназначался для зрительного представления звуков речи на экране электронно-лучевой трубки. Этот прибор был пущен в массовое производство на одном из заводов г. Ленинграда. Первоначально И-2М использовался для обучения речи глухонемых детей. Звуковые сигналы, подаваемые в микрофон, преобразовывались в оптические в виде рисунков и световых эффектов на экране прибора. При обучении ребенок наблюдал на одном из экранов за изображением звуковых сигналов – речевых фонем, произносимых педагогом и сравнивал их с изображением на другом экране, полученным от собственного произношения. При этом он старался добиться подобного рисунка, меняя и находя нужный способ артикулирования.

Мы использовали этот прибор при обучения пению детей с нормальным физиологическим слухом, но с плохой координацией музыкального слуха и голоса и еще не владеющих элементарными певческими навыками.¹

С помощью прибора «видимая речь» создавался дополнительный, зрительный канал обратной связи при голосообразовании.

Аппарат включался в сеть переменного тока с напряжением 127 или 220 вольт. Электрическая схема прибора включала в себя следующие элементы:

- а) микрофон,
- б) предварительный усилитель,
- в) усилитель компрессор динамического диапазона,
- г) оконечный каскад с частотой фильтров,
- д) электронно-лучевую трубку,
- е) источник питания.

Изображения строились по типу фигур Лиссажу. Прибор работал при входных сигналах с динамического микрофона, лежащих в частотном диапазоне от 100 до 10000 Гц. Калибровка

¹ Чернова Л.В. Совершенствование способов самоконтроля в процессе формирования вокальной интонации у младших школьников. Дис. ...канд. пед. наук. М.: 1990. 164 с.

прибора производилась на частоте 1500 Гц. Таким образом, при воспроизведении звуков «соль» второй - «до» третьей октавы на экране аппарата возникало изображение в виде правильного круга. При повышении или понижении частоты тона круг превращался в эллипс. При дальнейшем понижении частоты эллипс вытягивался в горизонтальном направлении, при повышении – в вертикальном. При наличии обертонов, то есть появлении дополнительных частот колебаний, фигуры на экране усложнялись, превращаясь в кардиоиды и другие более сложные фигуры.

Поскольку звукам человеческой речи соответствуют определенные полосы усиления частот спектра, каждый звук был представлен на экране определенной фигурой.:

- звуку «У» соответствовал вытянутый овал или вытянутая петля;
- звуку «О» - клубок кривых;
- звуку «А» - более темный клубок пересекающихся кривых;
- звук «Э» ближе всего к «а», но отличается от него меньшим количеством кривых;
- для звука «И» характерен зубчатый рисунок;
- для «Й» характерен более сжатый, но тоже зубчатый рисунок.

Группа глухих взрывных согласных на экране практически не видна. Сонорным и фрикативным звукам соответствуют рисунки с многочисленными переплетениями линий, вытянутых в горизонтальном направлении, или в виде круга.

Таким образом, на экране прибора И-2М можно наблюдать следующие характеристики звучания певческого голоса:

- разборчивость вокальной речи (дикция),
- выравненность гласных,
- ровность певческих гласных в отношении силы звука,
- атаку звука,
- точность унисонного звучания,
- наличие вибрато,
- резонирование.

Сигнал для этих показателей поступает через микрофон. Кроме того, к аппарату можно подключить вибродатчик для регистрации вибрации в резонаторных полостях. Автором

прибора И-2М, инженером В. Д. Лаптевым, был изготовлен специально для нашего исследования пьезокристаллический вибродатчик. Он прикладывался к резонирующим полостям певца и на экране отражался характер звучания голоса.

Практика показала, что работа с прибором «видимая речь» вызывает интерес не только у детей, но и у студентов, будущих учителей музыки. Занятия с прибором повышают внимание к звуковым характеристикам голоса, вызывают желание совершенствовать качества звучания, стимулируют поиск нужных эффективных приемов голосообразования. На начальном этапе обучения пению многие из детей еще не способны правильно оценить слухом качество звука. Поэтому зрительное восприятие звуковых характеристик (высоты, тембра, громкости, продолжительности) помогает им настроить голосовой аппарат, найти нужные мышечные движения.

Чтобы привлечь внимание детей к эстетике звучания голоса, к его акустике, мы решили предложить школьникам постарше разработать и изготовить прибор для самоконтроля за его тембром. На предложение откликнулись участники детской лаборатории «Импульс» при Свердловском Дворце пионеров и школьников. Под руководством инженеров Б.М. Грамолина и В.П. Реутова дети сконструировали прибор *«Индикатор певческих формант – ИПФ»*, предназначенный для контроля за спектральными характеристиками вокального звука. Как известно, эти частотные области придают звучанию голоса определенные качества. Высокая певческая форманта – область частот в спектре гласных от 2500 до 3500 кол/сек. придает голосу блеск, полетность. Низкая певческая форманта – область частот около 500 кол/сек придает голосу густоту, объем, бархатистость. Показания прибора дают возможность при пении осуществлять зрительный самоконтроль, анализировать спектральные составляющие тембра голоса.

Прибор состоял из следующих частей

- усилителя НЧ,
- детектора,
- индикатора,
- блока фильтров.

Порядок работы с прибором.

Микрофон подключается к гнезду, расположенному сбоку. Нажатием кнопки и регуляторной ручки уровня устанавливают стрелку индикатора в крайнее правое положение. При этом происходит калибровка. Когда кнопка отпущена, включается схема фильтров, настроенных на частоты (200-500 Гц, 500-1000 Гц, 1000-2000 Гц, 2000-3555 Гц, 3500-5000 Гц). При включении отдельных фильтров стрелочный индикатор фиксирует уровень интенсивности определенной области частот – певческих формант (высокой и низкой певческой форманты). Таким образом, певец получает дополнительную – зрительную информацию о качестве звука.

За разработку и изготовление этого прибора на областной выставке технического творчества в 1985 году был вручен Диплом.

Используя описанные выше приборы, мы надеялись привлечь внимание молодых педагогов, студентов и школьников к исследованию голоса и речи. В настоящее время перед ними открываются большие возможности исследований с помощью компьютерных технологий.

Намного раньше, до появления компьютерных технологий ученые предвидели эволюционные процессы в области исследований голоса и речи. Научный сотрудник акустической лаборатории Московской государственной консерватории Е. Рудаков в своей статье о регистрах певческого голоса (1970) писал: «...действующая в настоящее время аппаратура является слишком громоздкой и сложной, что мешает ее практическому использованию в вокальных классах. Достижения современной полупроводниковой техники и миниатюризация радиоаппаратуры позволяет рассчитывать, что в ближайшее время будет преодолен разрыв между исследовательской работой и певческой методикой. Педагогика всех специальностей широко использует достижения современной техники: обучающие машины, звукозапись, телевидение и пр. Вокальное преподавание в этом отношении не должно являться исключением».¹

¹ Рудаков Е. А. О регистрах певческого голоса и переходах к прикрытым звукам //Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. М.: Музыка, 1970.С.52-58.

И действительно, интерес к исследованию певческого голоса не угасал, появлялись новые методы исследования голоса. Педагогов-вокалистов и ученых чаще всего привлекала внимание проблема природы регистров.

Описанные выше и используемые при обучении приборы показывали акустические характеристики голоса и речи. Для понимания процесса голосообразования важна кроме того связь акустических характеристик с физиологическими механизмами образования звука, то есть с работой мышц гортани, с механизмами голосовых регистров. Главный же орган голосового аппарата – гортань с голосовыми мышцами, скрыта от наблюдения невооруженным глазом. Однако многие певцы и их учителя с давних пор стремились увидеть непосредственную работу этих мышц. В середине XIX века в Париже (1854 г.) известный вокальный педагог и певец баритон Мануэль Патрисио Родригес Гарсиа (сын испанского тенора - Мануэль дель Пополо Висенте Гарсиа) для осмотра голосовых мышц гортани и изучения их работы воспользовался зубоврачебным – ларингеальным зеркальцем, изобретенным английским врачом Бабингтоном в 1829 году (*по другим источникам английским врачом Листоном в 1840*) для обследования больных. Так, именно певец Гарсиа, не будучи физиологом впервые объяснил работу голосовых связок в грудном и фальцетном регистрах, благодаря которой получаются звуки столь различного тембра. Внутренний осмотр гортани с помощью зубоврачебного зеркальца (метод *ларингоскопии* – от греч. – гортань и смотрю) до сих пор является основным в фониатрической практике. Хотя Гарсиа не был фониатром, и не имел медицинское образование, именно ему за открытие в области изучения голосовых регистров (осмотр гортани с помощью зеркала) Медицинская Академия в Париже присвоила звание «почетного доктора медицины». Так Гарсиа стал единственным певцом в мире, удостоенным этого звания. Может быть, этот факт послужил появлению особой законодательной установки в области фониатрии в тридцатые годы двадцатого века, когда в нашей стране необходимым условием для фониатра считалось, помимо медицинского, еще иметь и вокальное образование.

По замечанию врача-фониатра, Юрия Стефановича

Василенко, автора монографии «Голос. Фониатрические аспекты», такая установка до некоторой степени тормозила развитие фониатрии в стране. «Однако надо согласиться с тем, – пишет Ю.Василенко, что и фониатры, и фонопеды должны владеть основными фонопедическими методиками реабилитации речевого или вокального голоса и использовать их в своей работе с больными как на поликлиническом приеме, так и в стационаре».¹ Добавим к этому, что желательно фониатрам еще и уметь оценивать звучание речевого и певческого голоса с художественно-эстетических позиций, слушать хороших певцов, развивать вокальный (функциональный) слух.

В этой связи, знакомясь с научными трудами исследователей природы голосообразования можно заметить, что многие авторы имели и медицинское, и вокальное образование, или были большими любителями пения:

Иосиф Ионович Левидов (1881-1941)

Александр Михайлович Вербов (1861- 1940)

Заседателев Федор Федорович (1873- 1940)

Александр Васильевич Яковлев (1886-1961)

Леонид Борисович Дмитриев (1917-1986)

Эдуард Михайлович Чарели (1930-2012)

Валентин Львович Чаплин (1926)

Владимир Петрович Морозов (1929).

Именно они старались соединить теорию с практикой, акустику голоса с физиологической целесообразностью и эстетикой звучания.

После открытий, сделанных Гарсиа, интерес к работе внутренних мышц гортани не ослабевал. Для изучения колебательных движений голосовых складок уже в конце 19 века стали применять стробоскопическую технику. (*Принцип стробоскопического исследования был открыт еще в 1829 году физиком J.Plateau в Брюсселе и одновременно Stampfer в Вене и использовался в технике для наблюдения за быстро колеблющимися телами.*) Сначала использовали механические стробоскопы (в переводе с греческого «*strobos*»- кружение,

¹Василенко Ю. С. Голос. Фониатрические аспекты. М.: Дипак, 2013. 396 с.

вращение, и «*skopos*» - *смотреть*). Метод стробоскопии постепенно усовершенствовался. С появлением электронного стробоскопа ученым удалось наблюдать фазы вибрации – открытия, закрытия голосовой щели и соприкосновения (контакта) складок. Было зафиксировано, что фаза контакта удлиняется при увеличении силы голоса, а уменьшается при высоких тонах, и главное, что от продолжительности смыкания голосовых складок зависит богатство тембра голоса.

В нашей стране уже в начале двадцатого века большое значение методу стробоскопии при исследовании голосообразования уделяли врач-фониатр Е. Н. Малютин (1866-1943) и особенно, создатель отечественного стробофона, врач-фониатр с вокальным образованием И. И. Левидов (1881-1941). Иосифа Ионовича Левидова, как вокального педагога, интересовал голос ученика в здоровом и больном состоянии. Он стремился изучить каждый конкретный случай индивидуальности певца, его природные способности и результаты методов обучения. Вторая мировая война помешала исследованиям в области вокального искусства.

Спустя несколько десятилетий врач-фониатр и вокальный педагог В. Л. Чаплин применил метод электронной стробоскопии для наблюдения за колебательной деятельностью голосовых складок в 1970 г. у студентов ГМПИ им. Гнесиных, обучающихся академическому вокалу. При этом В. Л. Чаплина интересовала **«регистровая приспособляемость певческого голоса»**. В своей работе В. Л. Чаплин подчеркивал, что умение перестраивать голосовые регистры в вокальной педагогике рассматривается как неперемное условие для свободного владения динамической и тембральной палитрой в пределах двухоктавного диапазона, верхний участок которого, как правило, вызывает наибольшие затруднения. Этот факт заставляет певцов все время искать эффективные пути расширения диапазона и способы рационального использования голосовых регистровых механизмов.

Электронная стробоскопия позволяет выявить целый ряд очень важных закономерностей регистровой деятельности складок. Однако, как отметил В. Л. Чаплин, этот метод имеет и ряд недостатков. В ротовую полость певцу вводят ряд специальных

медицинских инструментов, что нарушает естественную фонацию. Поэтому параллельно со стробоскопией В. Л. Чаплин использовал электроглоттографический метод.

Метод электроглоттографии предложил французский профессор Ф. Фабр в 1957 году. Он сконструировал прибор, с помощью которого можно определять и анализировать по параметрам записанной на ленте прибора кривой работу голосовых складок в процессе естественной фонации – без внутреннего осмотра гортани, без нарушения фонации медицинским инструментарием. Поэтому певческая фонация во время исследования электроглоттографом максимально приближается к естественным условиям.

Таким образом, аппаратные методы позволяют осуществлять зрительный контроль за физиологическими механизмами образования звука в голосовом аппарате. Появление метода глоттографии, как предполагал в своем исследовании *регистровой приспособляемости певческого голоса* В.Л.Чаплин, может оказать существенную пользу в процессе вокально-технической тренировки. Этим методом создается дополнительный сенсорный канал обратной связи, визуальный контроль за напряжением голосовых складок, что особенно важно при формировании верхних звуков. На основании исследований, проведенных В. Л. Чаплиным, сделаны весьма важные выводы, что «регистровая перестройка голосовых складок у мужчин, женщин и детей происходит по **единым законам**, с коррекцией на размеры анатомической структуры, продуцирующей различное звучание. Классическое определение наличия **двух** регистров у мужчин и **трех** у женщин, основанное на слуховом восприятии резких регистровых переходов в диапазоне голоса, физиологически не обосновано».¹

Метод стробоскопии и глоттографии был также использован для изучения голосовых регистров у детей известным специалистом в области детского пения, профессором Московского педагогического государственного университета Г. П. Стуловой. Эти инструментальные методы позволили Г. П.

¹Чаплин В. Л. Регистровая приспособляемость певческого голоса. Автореф. дис... канд. иск. Тбилиси, 1077. 29 с.

Стуловой наиболее адекватно изучить сущность биомеханики процесса голосообразования у детей и обосновать методы управления процессом голосообразования с позиций теории регистров.¹

Метод стробоскопии и глоттографии, несмотря на полученные положительные результаты исследований работы гортани, все же до сих пор не нашел широкого применения в качестве помощника практической деятельности вокальных и речевых педагогов. В медицинских целях эти методы нашли более широкое использование. С их помощью проводится диагностика патологических состояний гортани, изучается характеристика функциональных нарушений голоса. Медицинские приборы постоянно модифицируются.

В последние десятилетия для наблюдения за работой голосового аппарата стали использовать методы видеоларингостробоскопии, микроларингоскопия, фиброларингоскопия. Но они проводятся или под местной анестезией, или под общим наркозом, поэтому нарушают естественное звукообразование певца и используются только в медицинской практике. Осмотр гортани в медицине при необходимости проводится и известным ранее методом рентгенографии и томографии, а сейчас уже и компьютерной томографии. Для распознавания заболеваний гортани в детском возрасте стала использоваться **ультразвуковая** диагностика – ультразвуковое сканирование или ультразвуковая сонография, где состояние гортани оценивают визуально по изображению на экране прибора. Врачи-фониатры считают, что этот метод может успешно быть использован при массовых профилактических осмотрах как взрослых, так и детей, обучающихся пению.

Видеоинформация о движении голосовых складок сейчас доступна широкому кругу пользователей интернетом. Интересующимся этой проблемой увидеть в замедленном темпе характер работы голосовых складок позволяют видеоролики: (<http://www.musicforums.ru/vocal/1328528391.html>.)

¹ Стулова Г. П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. - М, 1990. 32 с.

Специалисты-фониатры с помощью приборов определяют следующие показатели: а) наличие или отсутствие фонаторных колебаний голосовых складок; б) их равномерность по амплитуде и частоте; в) особенности смыкания (полное, неполное); г) форма голосовой щели при недосмыкании (в виде узкой полосы, вытянутого овала, в виде треугольника); д) характер колебаний (энергичный, напряженный, вялый, ослабленный) и т.д.

Надо полагать, что в скором времени наряду с приборами медицинского назначения будут созданы и шире использоваться обучающие приборы видимой речи. Новые технологии XXI века, мультимедийные средства позволяют создавать дополнительные формы визуальной информации изучаемых явлений в области музыкального искусства. Цифровые образовательные ресурсы позволяют объединять огромное количество изобразительных, звуковых, условно-графических, видео и анимационных материалов. В этом заключается большой резерв повышения эффективности обучения голосу и речи.

ГЛАВА 4. ОХРАНА И ГИГИЕНА ГОЛОСА

4.1. Гимнастика голоса

В нашей стране в былые времена миллионы людей самого разного возраста приобщались к утренней гимнастике. Многие справедливо называли ее зарядкой, то есть подготовкой к различным видам трудовой деятельности. Действительно, утренняя гимнастика – это зарядка бодростью, свежестью, активностью на весь предстоящий день. Известно, что даже люди тренированные, физически крепкие, занимающиеся напряженным умственным трудом, после нескольких часов работы начинают чувствовать тяжесть в голове, мозг устает. Но уже в далеком прошлом заметили, что соответствующим образом организованные движения усиливает деятельность мозга и всех систем организма. Сейчас не сомневаются, что физическая культура способствует развитию организма и формированию двигательных качеств человека, его силы, быстроты, ловкости и выносливости. Если человек физически тренируется, то он укрепляет не только силу своих мышц, но и работу сердца, тонизирует всю нервную систему. Комплекс утренних физических упражнений недаром называют зарядкой.

Вспомним, что в советское время на производстве, да и в учебных заведениях делались перерывы для проведения физкультурной зарядки. Нередко эта зарядка проводилась в определенном ритме под музыкальное сопровождение. Она снимала утомляемость, способствовала укреплению организма. Нам известно, что в некоторых общеобразовательных школах еще в прошлом веке проводилась и вокально-ритмическая гимнастика. Инициатором ее был учитель пения Д. Е. Огороднов.¹

Положительные результаты от таких упражнений были весьма убедительны. У всех учеников общеобразовательной школы в результате ежедневных вокально-ритмических

¹ Огороднов Д. Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. Л.: Музыка, 1972. 152 с.

упражнений развивался красивый тембр голоса, и что было тогда весьма удивительно и особенно важно, они меньше болели и у многих менялось поведение, становился более спокойным, уравновешенным характер. А некоторые педагоги замечали, что в результате вокально-ритмической гимнастики (включающей движение руки и корпуса) у учеников развивался и интеллект. Что же происходит в результате организации голосообразования?

Чтобы убедиться в практических возможностях гимнастики голоса и рационально ее использовать, объясним кратко ее физиологическое воздействие на организм.

Наш голос, его тембр – вне зависимости от того, что именно мы говорим – несет в себе по характеру звучания максимум информации о нашем внутреннем психическом и физическом состоянии. Еще в 1899 году французский ученый А. Кастекс отмечал, что когда булочник месит руками тесто, то голос у него становится хриплый: устают руки – устала и гортань. Замечен и обратный процесс – неполадки в работе голосового аппарата отрицательно сказываются на работе мышц других органов. Вот что заметила одна арфистка: когда у нее болело горло, то трудно было играть – руки быстро уставали. А специалисты обнаружили более поразительные факты: спазм гортани резко снижает результативность спортсменов, влияет на работоспособность самых разных профессий.

Когда мы говорим или поем, то при этом включаем в работу довольно большой комплекс мышц. Так вот, если мышцы работают неправильно, как при спазме, это сразу приводит к нарушению лимфо и кровотока, хуже начинают снабжаться кровью и иные органы. В результате снижается сопротивляемость организма к инфекциям. Теперь ясно, что на работу гортани надо обратить внимание. Да, но как уменьшить или вообще ликвидировать ее спазматические явления? Правильным и умелым владением голоса!

Чем отлаженнее функционирует система звукообразующего комплекса, тем меньше внутренних зажимов и ненужных напряжений мышц. Правильное звучание влияет не только на качество голоса, но и на весь организм, на степень биоакустического резонанса в разных его участках. Резонатором является все наше тело. Резонирует: голова, грудь, легкие,

гортань, желудок, кончики наших пальцев, ноги и все то, что вас окружает, и на чем вы стоите.

Звук, прежде всего, зарождается в мозгу человека, затем передается в центральную нервную систему, откуда раздражение передается на периферийные нервные волокна, в результате чего происходит сокращение определенного комплекса мышц, создающего волну, попадающую на голосовые связки и колеблющую их. Колебаясь, голосовые связки разрезают воздушную волну, которая издает звук, и от этого процесса испытывают голосовые связки и окружающая их среда действие органической гимнастики, как внутренних органов, так и вышележащих органов голосового аппарата и их резонаторов. Воздушная волна возникает вследствие толчков, которые создают тренированные внутренние органы. Такие толчки подобны биению сердца. При «физвокализе» весь организм является резонатором его звука. Такая гимнастика не дает организму подвергнуться вялости и постепенной увядаемости. При такой системе – пение не представляет трудность, а наоборот, является наслаждением.

Некоторые считают, что пение вообще доступно одаренным от природы людям, но это неправильно, ибо профессиональными певцам действительно скорее смогут стать одаренные природным голосом люди, но петь может и должен каждый, так как проблема пения глубоко научна. Пение нужно для укрепления здоровья человека, в нем заложена величайшая профилактика старости и ряда заболеваний.

Предлагаемая нами звуковая гимнастика (физвокализ) внутренних органов проводится в строгом ритме, и чем он совершеннее, тем гармоничнее настраивается человеческий организм в целом. Способ передачи этого ритма учащемуся заключается в простых вокально-ритмических упражнениях, представляющих из себя квинтовый звукоряд – до, ре, ми, фа, соль на гласную «и», обратно на гласные «а» или «э». При этом в строгом ритме вырабатывается вдох и выдох, так как ритмичное дыхание правильно организует работу всех звукообразующих органов. Эти упражнения поставлены в такие условия, при которых ученик переходит на автоматический правильный (нижнереберный) вдох, а грудное дыхание не успевает брать.

Однажды, познакомившись с методикой оздоровления и продления жизни человеческого организма, разработанной автором книги «Активное долголетие» А. А. Микулиным, мы решили соединить наши вокально-ритмические упражнения с ритмическими движениями всего корпуса человека, с прыжками на пятках. Такие движения А. А. Микулин назвал «виброгимнастикой».¹ Отправной точкой в размышлениях авиаконструктора, академика А. А. Микулина о способах оздоровления организма стало такое соображение: «В течение миллионов лет в процессе эволюции природа конструировала и в темпе, чрезвычайно далеком от темпов научно-технического прогресса, совершенствовала наши внутренние органы: сердце, почки, желудок, кишечник, мышцы, мозговое вещество. Все эти органы формировались в условиях высокой физической активности - бега, мышечных сокращений, непрерывных (за исключением отдыха и сна) сотрясений организма в течение многих часов». Чтобы восполнить недостающую организму «встряску», Александр Александрович Микулин предложил делать простое упражнение, которое могут выполнять даже ослабленные физически люди.

В предлагаемом упражнении если подняться на носках так, чтобы каблуки оторвались от пола всего на один сантиметр, и резко опуститься на пол, то испытаешь удар, сотрясение. При этом произойдет то же самое, что при беге и ходьбе: улучшится кровоснабжение органов. Такие сотрясения тела нужно делать не спеша, не чаще раза в секунду. При прыжках не стараться поднимать каблуки выше сантиметра над полом, чтобы не вызвать ненужное утомление ступеней.

Созданию оздоровительной методики способствовал аналитический ум А. А. Микулина, изучение кровообращения, дыхания, работы мышечного аппарата во время движений, физических упражнений. Ученый, инженер-конструктор, перенесший тяжелое заболевание, сам хотел разобраться, зачем и как нужно заниматься физической культурой, как следует ходить

¹Микулин А.А. Активное долголетие. Пред. С.В. Чумакова. М., «Физкультура и спорт», 1977. 66с.

и бегать, чтобы извлечь из движений максимум пользы для организма. Очень полезными Микулин считал и спортивные игры, во время которых происходит множество сотрясений организма - прыжков, подскоков, пробежек. Микулин до преклонного возраста занимался виброгимнастикой, что помогало ему вернуть и сохранить здоровье до преклонного возраста, оставаться прекрасным теннисистом, бегать, выполнять упражнения с гантелями.

Физвокализ (вокально-ритмические упражнения с подскоками) мы советуем студентам и школьникам проводить и самостоятельно в домашних условиях, времени на него уходит не более 15 минут в день. Вокальной ритмикой ученики овладевают в разные сроки, но пользу она приносит с первых же занятий. Применение вибрационной голосовой гимнастики в вокально-хоровой работе с детьми и взрослыми способствует выявлению тембральных качеств голоса, создает физиологический комфорт, является профилактикой и лечением голосовых расстройств. Таким образом, голос человека путем гимнастики внутренних органов является главным проводником здоровья человека, создавая условия для его жизнедеятельности.

Эти факты побуждают нас к дальнейшему изучению влияния художественного пения на жизненно важные функции организма и убеждают в необходимости использования гимнастики голоса в системе школьного и вузовского образования.

4.1. Профилактика заболеваний голосового аппарата

Пение, по сравнению с другими видами музыкального искусства, имеет в себе ряд особенностей. Это связано с тем, что «инструмент» певца – его голосовой аппарат – чрезвычайно сложен по своему устройству и труден для объективного наблюдения, изучения даже при применении специальных методов исследования. Еще более трудным является изучение всего процесса пения, представляющего собой чрезвычайно сложный психофизиологический акт.

Вокальная педагогика часто базируется на эмпирически выработанных приемах воспитания голоса. Сложность явлений при певческом звукообразовании является причиной встречающихся в певческой практике (сольном, ансамблевом и хоровом пении) ошибок, нередко ведущих к срыву голосов и разнообразным заболеваниям голосового аппарата.

Среди профессиональных заболеваний голоса первое место несомненно занимает фонастения (или нервные функциональные болезни голоса). Под фонастенией принято обыкновенно обозначать болезни голоса, сопровождающиеся нарушением его функции без заметных, видимых глазу, объективных изменений в голосовом аппарате.

Причины, вызывающие такого рода болезни, очень разнообразны. На первом месте стоит неправильный голосовой режим: перенапряжение голосового аппарата как следствие неправильной его постановки, злоупотребление крайним верхним диапазоном голоса, пение в несоответствующей голосу tessiture, форсированное пение и т.д.

Жалобы страдающих функциональными расстройствами голоса (фонастенией) людей обычно сводятся к следующему: голос быстро утомляется, сокращается диапазон, нарушается интонация, появляется тремолирование. Даже в разговорном голосе обнаруживаются элементы охриплости. В горле имеется ощущение какой-то неловкости, жжения, сухости. Постоянное стремление откашляться вызывает раздражение, першение в горле, доходящее до ощущения боли. Дальнейшей причиной расстройств голоса могут являться: нервные заболевания, нервные потрясения, истощение, малокровие, заболевания легких

и верхнего отрезка дыхательных путей, сбои в области женской половой сферы, пение в менструальный период и разные формы истерических заболеваний.

Функциональные расстройства голосового аппарата имеют особенное значение для певцов не только потому, что они количественно превалируют над иного рода болезнями голоса (например, заболеваниями воспалительного характера), но еще и потому, что они по своему существу являются крайне вредными для голоса и оказывают разрушающее действие на него.

Что касается профессиональных болезней голоса – органических, т.е. таких, которые сопровождаются теми или иными объективными патологическими изменениями в верхних дыхательных путях, то к таким обыкновенно относят заболевания самой гортани и верхних отрезков дыхательного тракта – глотки, носоглотки, носа. Известный отоларинголог, профессор В. Г. Ермолаев писал, что «хороших певцов с «плохим - нездоровым» носом не бывает. Именно заболевания этих отделов являются одной из наиболее частых причин болезненного состояния голоса.

Острый катар носа, или, как его обычно называют в быту, острый насморк, вызывается целым рядом моментов. Предрасполагающим моментом для появления острого насморка является резкая перемена температуры воздуха, неравномерное охлаждение или промокание тела и т.п. Особую склонность к появлению насморка обнаруживают те певцы, у которых организм изнежен, недостаточно закален. Часто насморк представляет симптом какого-нибудь общего инфекционного заболевания наиболее часто – гриппа. Сам по себе насморк не является сколько-нибудь серьезным заболеванием, но для певцов болезнь эта особенно неприятна потому, что насморк имеет свойство «спускаться вниз», т.е. захватывать нижележащие участки слизистой оболочки дыхательного тракта – носоглотки, глотки, гортани и трахеи. Именно это обстоятельство и делает часто певца на некоторый отрезок времени нетрудоспособным в профессиональном смысле.

Хронический насморк обыкновенно развивается из острого при длительном его течении и частых повторениях. При хронических катарах зева и гортани большая струя воздуха,

идущая при дыхании во время пения не своим обычным путем через нос, а через рот, высушивает слизистую оболочку глотки и гортани, что причиняет певцам мучительное чувство сухости при пении.

Острые простудные заболевания верхних дыхательных путей у певцов ничем существенным не отличаются от подобных болезней у лиц других профессий. Тем не менее, можно наблюдать что у многих певцов простудные заболевания учащаются или даже впервые появляются лишь после того как они начинают петь. Они часто исполнители простужаются, переезжая в другой город с более холодным климатом, например, на гастролях.

Из других болезней надставной трубки голосового аппарата, наиболее заметно отражающихся на функции голоса, надо отметить заболевания миндалин. Так называемая «тонзиллярная проблема» вызвала огромное количество клинических и экспериментальных работ. Являясь, по данным физиологических исследований органом защиты организма, миндалины в то же время могут служить «входными воротами» для самого разнообразного вида бактерий, способных вызвать целый ряд тяжелых заболеваний, нередко совершенно неизлечимых и даже смертельных.

Для певцов удаление гланд нежелательно, так как при операции травмируется мягкое небо, вследствие чего происходят непоправимые изменения в голосе. Это обстоятельство заставляет обращать пристальное внимание на профилактические меры. Современные достижения классической и народной медицины позволяют обходиться без оперативного вмешательства.

Не менее тяжелую болезнь у певцов представляет собой трахеит. Больные жалуются либо на обилие выделяющейся мокроты, либо, наоборот, на ощущение какой-то неловкости, сухости в области трахеи. Это ощущение сильно мешает пению: имеется постоянное желание откашлять, удалить нечто мешающее, постороннее, застилающее трахею.

К собственно профессиональным болезням голоса, сопровождающимися объективными изменениями, должны быть отнесены заболевания самой гортани, которые являются прямым

следствием профессиональной работы. К ним относится острый катар гортани – сопровождающийся ощущением жжения, першения, щекотания и боли в области гортани, что приводит к появлению грубого, хриплого голоса. Для хронического катара гортани характерны набухание всей слизистой оболочки, краснота, отечность.

Немаловажную роль среди профессиональных болезней гортани занимают «певческие узелки» - это миниатюрные выпячивания на свободном крае голосовых связок, овальной или конической формы величиною до булавочной головки. Обычно узелки появляются сначала на одной связке, а позже вследствие трения выпятившегося края связки о другую, узелок появляется и на второй. Симптомы этого заболевания сопровождаются сначала незначительной, после постоянно прогрессирующей охриплостью голоса, доходящей до полной невозможности петь. Одновременно в гортани появляется чувство першения, потребность откашливаться, удалить скопившуюся на связках слизь.

Изучению причин голосовых заболеваний в России уделялось немало внимания с начала XX века и до настоящего времени. Многие исследования отечественных ученых столетней давности представляют и сейчас несомненную ценность. На заре советского государства были написаны и опубликованы труды крупных русских ученых-ларингологов и фо尼亚тров (Ф. Ф. Заседателя, И. И. Левидова, Е. Н. Малютина, Л. Д. Работнова и др.). Все они увлекались пением, и их интересовала проблема функционирования голосового аппарата, возможность устранения патологий и заболеваний голоса.

По мнению Л.Д.Работного, лечение профессиональных заболеваний голоса сводится к «устранению производящей причины», главным образом – форсированного дыхания. Если выполнение этих требований удастся, то хронические болезни исчезают сами собой. Таким образом, нормальный дыхательный режим имеет для певца решающее значение.

И. И. Левидов, кроме процесса организации дыхания, важным моментом в профилактике профзаболеваний считал установку гортани в правильное положение. В методической литературе можно встретить на это счет разные рекомендации, но

большинство вокальных педагогов рекомендуют ее понижать.

Е. Н. Малютин еще в 1896 году предложил свой метод развития голоса и восстановления его после заболеваний с помощью камертонных вибраций. При постановке камертонов различной высоты на голову у певца вызывалось резонирование головных резонаторов и облегчение пения в маску, при постановке камертонов на грудь, вызвался опертый грудной звук. «Под влиянием камертонных вибраций поющий сам находит для себя необходимое для постановки голоса направление звука, и мышцы его резонаторов сами приспособляются таким образом, что нет надобности подражать учителю, у которого по свойству его резонатора должна быть совсем другая игра мышц».

Примерно этот же принцип «резонансной настройки голоса» был использован советским ученым С. Д. Робэнном в 1928 году. Им был изобретен и широко апробирован аппарат «маска». Резонансная настройка голоса, как считал Робэн, предохранит певцов от заболеваний голосовых органов и сохранит голос до глубокой старости.

Учитывая важную роль резонанса в пении, все же обратим внимание на организацию правильного дыхания. Замечено, что организация певческого дыхания дает возможность пользоваться голосом в течение долгого времени без каких-либо признаков утомления. В истории развития вокального искусства существовало много различных методик и систем, направленных на улучшение, совершенствование, поддержание на высоком уровне работоспособности и использовании дыхательного аппарата.

Итальянский вокальный педагог Франческо Ламперти говорил, что искусство пения – это искусство дыхания. Правильное дыхание должно быть связано с эмоцией, должно исходить от всего сердца. Искусство пения исторически создавалось как искусство музыкального дыхания (Б. Асафьев). Подобно тому, как скрипачи используют скрипичный смычок, а виолончелисты – виолончельный, певец должен научиться правильно пользоваться смычком дыхания. Интересно, что многие певцы придавали особое значение положению тела для выработки правильного дыхания. Итальянский тенор Э. Карузо использовал в пении положение ходьбы. Дочь французского

педагога пения М. Гарсиа применяла в пении положение позиции танца. Вокальные педагоги староитальянской школы заставляли своих учеников петь гаммы, поднимаясь вверх и спускаясь вниз по лестнице. Этим они достигали единства в положении тела, в силе ритма и в размахе дыхания. Развитие дыхания на упражнениях с движением строил немецкий оперный певец и педагог Л. Кофлер. Его лечебная дыхательная гимнастика имела свое продолжение в России. Дыхательные упражнения, включающие ритмические движения со звуком применяли в работе с учениками последователи Л. Кофлера: О. Лобанова, Е. А. Лукьянова, П. М. Пилипенко, Л. И. Алемасова. Их методика помогла многим восстановить голос и избежать профессиональных заболеваний.

Экспериментально проверив различные методики и адаптировав их к данным условиям, мы использовали звуко-ритмо-терапию при настройке певческого голоса, а также и в качестве профилактики заболеваний голосового аппарата.

Кроме того, для организации певческого дыхания мы воспользовались дыхательной и звуковой гимнастикой, разработанной известным специалистом в области постановки сценической речи, профессором Э. М. Чарели.

Комплексы дыхательных упражнений подбирались в соответствии с возрастом ребенка и поставленной исполнительской задачей певца. Они были направлены на выработку носового дыхания, освоения смешанно-диафрагматического дыхания, на активизацию мышц брюшного пресса, на снятие напряжений окологортанной мускулатуры, на тренировку внутриглоточной артикуляции. Предложенные упражнения помогают укрепить и закалить голосовой аппарат, предохранить его от профессиональных заболеваний, а также заболеваний верхних дыхательных путей. Они являются результативной гимнастикой голоса и эффективным средством его воспитания и сохранения.

Проблема речевой и вокальной культуры должна привлечь внимание хормейстеров, вокальных педагогов, а также врачей-фониатров к вопросам развития, охраны голоса и профилактики его заболеваний. Воспитание певческого и речевого (сценического) голоса является результатом сложной и

слаженной работы органов дыхания, гортани, резонаторной системы, вокального слуха и особой психической организации. Качество звучания голоса зависит от всего образа жизни певца. Разумно организованный ритм его жизни позволит сохранить голос и добиться вокального долголетия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вопрос воспитания речевого и певческого голоса - один из самых важных в процессе подготовки студентов к музыкально-педагогической деятельности. Школьному учителю музыки, хормейстеру детского хора необходимо гибко пользоваться переходом от речевого звукообразования к певческому. Умелое сближение речевой и певческой фонации поможет ему избежать преждевременной изношенности и потери голоса.

Вокально-речевая культура учителя формируется на основе Асафьевского понятия интонирования. Положительное влияние на формирование музыкально-интонационного языка в становлении русской певческой культуры оказала национальная особенность произношения в речи старого времени, её характерная напевность. В старой русской школе развитие навыков устной речи и певческого обучения шло параллельно, читали нараспев. Устная же речь современного школьника утратила напевность, а в пении появилась разговорная манера интонирования. Слух и голос с детских лет стал воспитываться на новых музыкальных интонациях.

В общеобразовательных школах на протяжении многих лет при обучении детей пению основное внимание чаще всего направлялось на охрану их голоса, а не на развитие профессиональных качеств. В то же время из истории музыкального образования мы знаем, как целесообразно обучение профессиональному пению с детства. Для этого учителю музыки, хормейстеру необходимы научные знания в области акустики и физиологии голоса; умения разбираться в большом многообразии предлагаемых методик, применяя их с учетом возрастных и индивидуальных особенностей учащихся. Поэтому тем, кто занимается постановкой голоса нужно непрерывно пополнять знания в области вокально-речевой педагогики и в смежных науках, совершенствовать практические навыки.

Практика работы с детьми и подростками показала, что переход от манеры разговорного звукообразования к певческому возможен через освоение подготовительных упражнений, применяемых в постановке сценической речи. При

использовании некоторых приемов постановки сценической речи ребенок, научившись вычленять слухом в речевом потоке те или иные звуковые характеристики, с большей легкостью осваивает их в певческом интонировании. Такой подход опирается на утверждение выдающегося деятеля в области вокального искусства Д. Л. Аспелунда, что в пении «постановка голоса это борьба с неправильными установкам, обусловленными прежде всего речью». Созвучно этому также высказывание известного итальянского актера XIX века Томмазо Сальвини «нужно петь, когда говоришь, и нужно говорить, когда поешь».

Поиск секретов постановки голоса не прекращается и в настоящее время. Процесс голосообразования стал исследоваться с помощью современных электронных технических средств. Важная роль принадлежит совершенствованию различных способов певческого самоконтроля: слухового, мышечного, вибрационного и зрительного. Эффективным средством настройки голосового аппарата в речи и в пении является звуковая ритмическая гимнастика. Особую значимость в изменившейся экологической среде приобретает вопрос гигиены слуха и голоса.

Техническое овладение голосом, необходимое для академической манеры звукообразования, должно идти параллельно с осознанием художественной цели, реализацией которой является процесс звукоизвлечения.

ЛИТЕРАТУРА

- Агажанов А. П.* Методика изучения ступеней лада в абсолютной системе сольфеджио // Воспитание музыкального слуха. Вып.2. – М.: Музыка, 1985. – С.41-58.
- Алексеев Э. Е.* Проблемы формирования лада (не материале якутской народной песни). Исследование. – М.: Музыка, 1976. 288 с.
- Андгуладзе Н. Д.* Вокальные парадоксы и проблемы мастерства // Sautoergosum. Тезисы докладов научной сессии, посвященной 90-летию Д. Андгуладзе. Тбилиси, 1986, С. 46-47.
- Анохин П. К.* Системные механизмы высшей нервной деятельности// Избр. тр. М.: Наука, 1979. 454 с.
- Апраксина О. А.* Музыкальное воспитание в школе. Вып. 13: Сборник статей / Сост. О. Апраксина. – М.: Музыка, 1978. – С. 66-76.
- Асафьев Б. В.* Речевая интонация. М.,Л.: Музыка, 1965. 135с.
- Аспелунд Д. Л.* Основные вопросы вокально-речевой культуры: пособие для кружков. М.: Музгиз, 1933. 128 с.
- Аспелунд Д. Л.* Развитие певца и его голос. М., Л. : Музгиз, 1952. 191 с.
- Багадуров В. А.* Вокальное воспитание детей. М.: АПН РСФСР, 1953. 96 с.
- Багадуров В. А.* Очерки по истории вокальной методологии. М.: Музыка, 1956. 318 с.
- Барсов Ю. А.* Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки. Л.: Музыка, 1968. 66 с.
- Балуева Н. В* Протоирей Михаил Фортунато: Регентский жест в литургическом контексте. Издательство: «Рыбинск-Михайлов посад», 2004. 80 с.
- Бондарко Л. В.* Звуковой строй современного русского языка. Учебное пособие для студентов пед. ин-тов по специальности «Рус яз. и литература» М., «Просвещение», 1977. 176 с.
- Василенко Ю. С.* Голос. Фониатрические аспекты. М.: Дипак, 2013. 396 с.

- Вейс П. Ф.* Относительная сольмизация и советская музыкальная педагогика. Л.: Музыка, 1967. 42 с.
- Вербов А. М.* Техника постановки голоса. М.: 1961. 52 с
- Войнова А. Д.* Развитие чистоты интонации в пении дошкольников. М.: АПН РСФСР, 1960. 139 с.
- Гарбузов Н. А.* – музыкант, исследователь, педагог: Сборник статей. М.: Музыка, 1980. 303 с.
- Гарсиа М.* Школа пения. / пер. В.А. Багадурова. М.: Музгиз, 1957. 127 с.
- Гейнрихс И. П.* Музыкальный слух и его развитие. М.: Музыка, 1978. 80 с.
- Гембицкая, Е. Я.* Обучение мальчиков пению в хоре. М.: АПН РСФСР, 1955. 108 с.
- Глумов А.Н.* "О музыкальности речевой интонации" Вопросы музыкознания. Ежегодник. Том II, Москва, Музгиз. 1955 г. С. 291-322
- Гутман О.* Гимнастика голоса. Руководство по развитию и правильному употреблению органов голоса в пении. Система правильного дыхания. С 5-го немецкого издания. Издание Вече типография и литография Б. Авидона, Моховая 41. Спб. 1899. 74 с.
- Далецкий О. В.* Обучение пению: учеб. пособие. М.: Музыка, 2003. 217 с.
- Детский голос.* Экспериментальные исследования / под ред. В. Н. Шацкой. М.: Педагогика, 1970. 232 с.
- Дмитриев Л. Б.* В классе профессора М.Э Донец-Тессейр. М.: Музыка, 1974. 64 с.
- Дмитриев Л. Б.* Основы вокальной методики. М.: Музыка, 1968. 675 с.
- Жинкин Н. И.* Механизмы речи. М.: АПН РСФСР, 1958. 370с.
- Егоров А. М.* Гигиена голоса и его физиологические основы // под общ. ред. Н. И. Жинкина. – М.: Музгиз, 1962. 173 с.
- Емельянов В. В.* Развитие голоса, координация и тренаж. СПб.: Лань, 1997. 190 с.
- Заседателев Ф. Ф.* Научные основы постановки голоса. М.: Музгиз, 1937. 116 с.

- Захарова О. И.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
- Калужникова Т.И.* Акустический текст ребенка / Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2004. 904 с.
- Капица П. Л.* Эксперимент. Теория. Практика. / Статьи, выступления. М. Наука. 1981. 491 с.
- Киришин В. В.* Развитие ладофункционального слуха участников самодеятельных хоров. // Хоровой коллектив. – М.: Профиздат, 1976. – С.42-53.
- Козлянинова И. П., Чарели Э. М.* Тайны нашего голоса: учеб. пособие. Екатеринбург: Динамит, 1992. 320 с.
- Кофлер Л.* Учитесь правильно дышать. Гимнастика легких: Приложение к журналу «Задушевное слово» – М.: Издание товарищества М. О. Вольфъ. – СПб.: 1907. – 24 с.
- Лавров Н. Н.* Дыхание по Стрельниковой. Серия «Хит сезона». Ростов н/Д: Феникс, 2003. 192 с.
- Левидов И. В.* Певческий голос в здоровом и больном состоянии. Л., М.: Искусство, 1939. 256 с.
- Левидов И. И.* Охрана и культура детского голоса. Л., М.: Гос. муз. изд., 1939. 111с.
- Лобанова О. Г.* Правильное дыхание речь и пение. Новейшая метода Запада. М.,СПб.: Гос. Издательство, 1923. 140 с.
- Локишин Д. Л.* Хоровое пение в русской дореволюционной и советской школе. М.: АПН РСФСР, 1957. 296 с.
- Львов М. Л.* Из истории вокального искусства. М.: Музыка, 1964. 228 с.
- Люш Д. В.* Развитие и сохранение певческого голоса. Киев: Муз. Украина, 1988. 138 с.
- Малинина Е. М.* Вокальное воспитание детей. Л.: Музыка, 1967. 26 с.
- Малютин Е. Н.* Экспериментальная фонетика и научные основы постановки голоса. Орел: «Красная книга», 1924. 15 с.
- Морозов В. П.* Биофизические основы вокальной речи. Л.: Наука, 1977. 232 с.
- Морозов В. П.* Вокальный слух и голос. М., Л.: Музыка, 1965. 86 с.

- Морозов В. П.* Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: Искусство и наука, 2002. 496 с.
- Назайкинский Е. В.* Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. – 153 с.
- Назайкинский Е. В.* Психология музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383с.
- Назаренко И. К.* Искусство пения : хрестоматия. М.: Музыка, 1968. 622 с.
- Нейман Л. В.* Анатомия, физиология и патология органов слуха и речи. М.: Просвещение, 1977. 176 с.
- Некрасова Л. К.* Из опыта вокального педагога // Вопросы вокальной педагогики : сб.науч.ст.; Выпуск 1, под ред. Л. Б. Дмитриева. – М.: Госуд. Музыкальное изд., 1962. – С.30-50.
- Ноздровская П. А.* К вопросу о теоретической вокальной фонетике // Научно-методические записки. Выпуск 1. Свердловск, 1957. 120 с.
- Нэнси Зи.* Искусство дыхания. Шесть простых уроков для достижения успеха, здоровья, процветания. Пер. с англ. Е. Винецкой. М.: ИД «София», 2004. 272 с.
- Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. 724 с.
- Огороднов Д. Е.* Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. Л.: Музыка, 1972. 152 с.
- Орлова Е. М.* Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. М.: Музыка, 1984. 302 с.
- Панов Е. Н.* Знаки, языки, символы. Знание, М., 1980. 190 с.
- Работнов Л. Д.* Основы физиологии и патологии голоса певцов. М. Музгиз, 1032. 159 с.
- Ржевкин С. Н.* Слух и речь в свете современных исследований. Изд-во НКТП СССР. М., Л. 1936. 311 с.
- Робэн С. Д.* Техника пения и единый метод постановки голоса. – Л.: 1925.- 52 с.
- Рудаков Е. А.* О регистрах певческого голоса и переходах к прикрытым звукам //Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. М.: Музыка. 1970, С. 52-58.

- Сергеев А. А.* Воспитание детского голоса. М.: АПН РСФСР, 1950. 124 с.
- Сикур П. И.* Воспою Тебе. Основы вокальной техники и исполнительства для вокалистов, руководителей хоров, профессионалов и любителей светского и церковного пения. М.: Русский Хронограф. 2006. 408 с.
- Система детского музыкального воспитания Карла Орфа.* / под ред. Л. А. Баренбойма. Л.: Музыка, 1970. 160 с.
- Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. М., Л.: Искусство, 1945. 544 с.
- Стулова Г. П.* Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором? Учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. М.: Классикс Стиль, 2005. 152 с.
- Стулова Г. П.* Развитие детского голоса в процессе обучения пению. М.: Прометей, 1992. 270 с.
- Стулова Г. П.* Хоровое пение в школе. Учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. М., 2010. 176 с.
- Тарасова К. В.* Онтогенез музыкальных способностей. М.: Педагогика, 1988. 176 с.
- Тартаков Г. И.* Иоаким Викторович Тартаков. Краткая творческая биография и вокально-педагогическая практика // Ученые записки Азербайджанской государственной консерватории. Серия XIII История и теория музыки, 1960. С. 21-38.
- Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей. М., Л.: АПН РСФСР, 1947. 335 с.
- Фролов Ю. П.* Пение и речь в свете учения И.П. Павлова. М.: Музыка, 1966. 99 с.
- Харлап М. Г.* Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1972. С. 221-275.
- Хентова С. М.* Вэн Клайберн. М.: Музгиз, 1959. 80 с.
- Чаплин В. Л.* Регистровая приспособляемость певческого голоса. Автореф. дис. ... канд. иск. Тбилиси, 1977. 29 с.
- Чарели Э. М.* Дети, учитесь говорить! Екатеринбург: Изд-во Урал.ун-та, 2004. 160 с.

- Чарели Э. М.* Как развить дыхание, дикцию, голос. Екатеринбург, 2005. 300 с.
- Чернова Л. В.* Совершенствование способов самоконтроля в процессе формирования вокальной интонации у младших школьников. дис. канд. пед. наук. М.: 1990. 164 с.
- Чернова Л. В.* Спроси у памяти. // воспоминания о Николае Александровиче Голованове - музыканте и педагоге. Сборник статей. – Екатеринбург. – 2012 г., 60 с.
- Чернушенко В. А.* Племя одержимых // Могучее средство воспитания: сборник статей. Л.: Музыка. 1978. С.88–106.
- Юдин С. П.* Формирование голоса певца: Учеб. пособие для высших и средних музыкальных учебных заведений. М.: Музгиз, 1962. 167 с.
- Юссон Р.* Певческий голос. М.: Музыка, 1974. 262 с.
- Юшманов В. И.* Вокальная техника и ее парадоксы. СПб.: Изд-во ДЕАН, 2001. 128 с.
- Яковлева А. С.* Умберто Мазетти и его педагогические взгляды. / Вопросы вокальной педагогики. Выпуск 5., Изд-во «Музыка», М.: 1976, С.110-135.
- Яковенко С. Б.* Парадоксы вокальной школы //Музыкальная академия. – 1998. – № 12. – С.155–160.
- Яковлев А. В.* Физиологические закономерности певческой атаки. Л.: Музыка, 1971. 64 с.

Базы электронных данных:

1. <http://www.liveinternet.ru/users/4606067/post251275836>
2. <https://vk.com/event115455094>
3. <https://www.youtube.com/watch?v=a2ddJrCT5zw>

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ДИСЦИПЛИНЫ «ВОКАЛЬНО-РЕЧЕВАЯ КУЛЬТУРА УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ» (раздел программы по дисциплине «Вокально-речевая культура учителя музыки)

Вопрос воспитания речевого голоса, предупреждение его преждевременной изношенности и потери имеет большое значение для людей, профессия которых связана со словом. Этот вопрос – один из самых важных в процессе подготовки студентов вуза к педагогической деятельности.

Речь студентов, готовящихся стать педагогами, как правило, имеет бытовое, диалектное произношение, усвоенное в окружающей звуковой социальной среде с детства. В случаях большой профессиональной нагрузки при пользовании такой речью нередко нарушается звучание голоса, его тембр, диапазон, громкость, а иногда голосовой аппарат и совсем перестает функционировать и требуется вмешательства врача.

Однако, «постановкой голоса», то есть выявлением его качественных характеристик занимаются только студенты музыкального факультета. На предметах сольного, ансамблевого и хорового пения студенты осваивают навыки фонационного (певческого) дыхания, обучаются певческому звукообразованию. Не вызывает сомнения, что грамотное отношение к своему рабочему инструменту, постановка голоса, воспитание навыков звукообразования, тренировка дыхательной и артикуляторно-резонаторной систем важна для любого школьного учителя.

В связи с этим нами разработаны программы спецкурсов «Речевая культура учителя», «Вокально-речевая культура учителя музыки» «Сценическая речь в эстрадном исполнительстве» для студентов института музыкального и художественного образования Уральского государственного педагогического университета г. Екатеринбурга. В программу для учителя музыки включены следующие разделы: *Культура*

речи как элемент педагогического мастерства. Слуховое восприятие. Акустические свойства речевого и певческого голоса. Техника речи. Интонация речевая и певческая. Фонационное дыхание. Артикуляция в речи и в пении. Резонансная теория искусства пения. Гигиена голоса. Причины нарушения голоса. Основы фонетики. Голос детей и подростков.

Основное внимание в этом курсе направлено на проблему взаимодействия речевого и певческого голосообразования, так как сближение певческой и речевой фонации для учителя музыки, для хормейстера является совершенно необходимым.

Настоящий курс призван помочь студенту сформировать представление о речевой и певческой культуре, познакомить студентов с основами вокальной и речевой педагогики, дать понятие о голосе как функции организма, о гигиене голоса и профилактике заболеваний голосового аппарата, овладеть основными навыками постановки голоса. Программа курса ставит также своей целью познакомить будущего педагога с особенностями слухового восприятия детей, с встречающимися нарушениями речи у школьников, с некоторыми методами воспитания певческого голоса ребенка.

Курс рассчитан на небольшое количество аудиторных занятий на дневном отделении, поэтому значительное время отводится самостоятельной работе, необходимой для приобретения практических навыков голосообразования. При заочной же форме обучения приходится почти полностью ориентировать студента на самостоятельную работу. С этих позиций мы предлагаем краткое содержание лекций и практических занятий:

Тема 1. Культура речи как элемент педагогического мастерства. Слуховое восприятие. Акустические свойства речевого и певческого голоса.

При изучении этой темы нужно обратить внимание на различие в звучании бытовой, сценической и вокальной речи, научиться выделять отдельные характеристики звука: громкость, высоту, тембр, продолжительность; воспитывать слуховое восприятие эстетического эталона звучания сценической (разговорной) и вокальной речи. В содержании этой темы предусмотрено освоение таких понятий как «эмоциональный, тембровый,

фонетический, вокальный слух, вокально-слуховые представления, зонная природа музыкального слуха, восприятие ладовысотности при пении, основной тон голоса и обертоны, певческие форманты и форманты гласных, вибрато голоса».

Тема 2. *Техника речи. Интонация речевая и певческая.*

В начальный период обучения вокальному интонированию, как подсказывает наш опыт, целесообразно опираться на некоторые общие мышечные ощущения и движения при разговоре и пении. Ученику важно найти подходящие для него мышечные ощущения при голосообразовании, научиться слышать и оценивать качество звучания. Для этого изучаются голосовые регистры (грудной, головной, микст), физиологическая природа прикрытия звука, филировка звука. Принимая за основу ритмико-интонационную структуру речи, определяем примарный тон речевого и певческого голоса, тренируем интонирование диатонического и хроматического звукоряда, интонирование ладовых ступеней мажора и минора, четверти тонов, сложных ритмических структур.

Практическое занятие:

Основная цель этого практического занятия - тренировка слухового восприятия. Студент самостоятельно прослушивает звуковые эталоны разных певческих манер (академической, народной, эстрадной, церковной) и объясняет разницу в характеристиках звука, пользуясь освоенной ранее терминологией. Здесь же в процессе постановки сценической и вокальной речи осваивается навык слухового, мышечного, вибрационного и зрительного самоконтроля. Внимание обращается на развитие качеств голоса: полетности, гибкости, силы-громкости, диапазона, тембра, выносливости.

Тема 3. *Фонационное дыхание.*

Короткой формулировке этой темы соответствует напротив весьма значимое и объемное содержание. Хорошее, правильное, организованное дыхание - это основа не только искусства речи и пения, но и важная составляющая здорового образа жизни. В соответствии с этим пониманием изучается произвольно-непроизвольная система управления дыхательными мышцами во время речи и пения, осваивается организация певческого вдоха и выдоха, сравниваются существующие типы жизненного

(газообменного) дыхания и дыхания в пении и речи: ключичное, нижнее грудное, нижнереберно-диафрагматическое, брюшное дыхание. Выясняется эффективность того или иного вида дыхания для детей и взрослых, для женских и мужских голосов, для сопрано, альтов, теноров, баритонов, басов.

Практическое занятие:

Практическое занятие направлено на воспитание навыков фонационного дыхания. Предлагаются упражнения по воспитанию навыков дыхания: беззвучные упражнения в дыхании, статические и динамические дыхательные упражнения, тренировка дыхательной мускулатуры со звуком, тренировка прерывистого или порционного дыхания, выработка носового дыхания, гимнастика для активизации мышц брюшного пресса, дыхательная гимнастика для снятия напряжения окологортанной мускулатуры, массаж и дыхательная гимнастика для профилактики голосовых расстройств

Тема 4. Артикуляция в речи и в пении.

Последовательное освоение правил дыхания и артикуляции весьма условно. При голосообразовании, разумеется, одно мышечное действие связано с другим. Тем не менее, артикуляция при переходе от речи (бытовой, привычной с детства, диалектной) к речи вокальной, то есть к пению должна изменяться, опираясь на слуховой, мышечный и даже зрительный самоконтроль. Существует внешняя и внутренняя артикуляция, формирования звука сценической и вокальной речи с помощью гласных и согласных. Поэтому велика акустическая роль ротоглоточных полостей, импеданса как защитного механизма голосовых складок, фонационная функция глотки, низкое или высокое положение гортани, работа губ, мягкого нёба, позиция языка, при пении и речи. На качество звука может влиять даже способ открытия рта. Важно правильно понимать и пользоваться специальной терминологией. Например, «округление» и «прикрытие» звука, необходимое при академической манере пения, «полетность» звука, «вибрато» в голосе и т.д.

Практическое занятие:

В работе над артикуляцией опираемся на фонетический метод постановки голоса: постановка гласных звуков, постановка согласных звуков, продуманное последовательное их сочетание.

Предлагаются упражнения, включающие тренировку внутриглоточной полости, упражнения для снятия мышечных зажимов глотки, снятие зажимов нижней челюсти. При этом воспитывается навык речевого и напевного произнесения гласных, сонорных звуков, четкости согласных. Показывается прием крика и шепота – как элементов развития голоса.

Тема 5. *Резонансная теория искусства пения.*

Резонансная теория пения (РТП) — система представлений о взаимосвязанных между собой акустических, физиологических и психологических закономерностях образования и восприятия певческого голоса, обуславливающих его высокие эстетические и вокально-технические качества за счет максимальной активизации резонансных свойств голосового аппарата. Теория разработана профессором Московской консерватории В. П. Морозовым. Автор замечает, что процесс голосообразования нередко описывается и в терминах работы артикуляционных органов, но это не противоречит резонансной теории голосообразования, так как движения эти как раз и являются средством управления говорящим резонансными свойствами ротоглоточного резонатора.¹

У резонанса свои законы, их три. Первый закон: резонатор является усилителем колебаний воздействующей на него возбуждающей силы. Второй закон: резонатор избирательно реагирует на частоту воздействующей на него возбуждающей силы: усиливает только те колебания, которые соответствуют его собственной резонансной частоте. Третий закон: резонатор усиливает колебания, соответствующие его собственной частоте, не требуя практически никакой дополнительной энергии. В. П. Морозов обозначил семь важнейших функций голосовых резонаторов в певческом процессе: 1) энергетическая, 2) генераторная, 3) фонетическая, 4) эстетическая, 5) защитная, 6) индикаторная, 7) активизирующая. Выделение этих функций в известной степени носит условный характер, поскольку все они взаимосвязаны. Рассмотрение каждой из этих функций в отдельности позволяет подчеркнуть ту огромную роль, которую

¹Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: Искусство и наука, 2002. 496 с.

играет система резонаторов в формировании профессионального певческого голоса.

Обратим внимание на вибрационные ощущения в резонаторных полостях голосового аппарата, меняющих свой размер (полость гортани, глотка, ротовая полость), и неизменных (носовая и придаточные полости, трахея и бронхи), имеющих постоянные резонаторные свойства (*индикаторная функция*). Резонанс звуковых волн в полостях голосового тракта певца приводит к сотрясению (вибрации, дрожанию) их стенок. Вызывая раздражение рецепторов, сигналы вибрации передаются по чувствительным нервам в центральную нервную систему. Благодаря этому певец хорошо чувствует вибрацию резонаторов и может управлять их настройкой, то есть стремиться так изменить объем и форму резонаторов, чтобы вызвать наибольший резонанс. У разных людей, в зависимости от количества виброрецепторов на слизистых оболочках голосового тракта и особенностей нервных центров виброрецепции, виброчувствительность рецепторов голосового тракта может различаться, то есть может быть повышенной или пониженной. Поэтому некоторые певцы предпочитают руководствоваться в пении в основном мышечными ощущениями.

Интересно обратить внимание на резонансные основы церковного пения. В некоторых монастырях г. Екатеринбурга сейчас изучают древнецерковное (византийское) **унисонное** пение. При пении в унисон достигается наибольший звуковысотный и тембровый консонанс и ансамбль. Эта единая звуковая настройка голосов характеризует еще и резонанс «социально-психологического порядка» – принадлежность всех певцов к единоверческому братству. На резонанс церковного пения влияет акустика храмовых помещений, кроме того, усиление головного резонирования происходит при поклонах во время молитвенного пения.

Практическое занятие:

Для подкрепления знаний по этой теме учащиеся обучаются использованию вибрационного самоконтроля как дополнительной обратной связи при восприятии и оценке звучания голоса, тренируют с помощью специальных

упражнений чувствительность головного и грудного резонирования. Для тренировки ощущения звука в резонаторах используем сонорные согласные **М, Н, Л, Р**. Дополнительные способы усиления резонирования голоса тренируются в различных акустических условиях, при пении и движении в хороводах, в упражнениях с изменением положения рук и корпуса в процессе пения. Для усиления вибрационных ощущений при пении применяется музыкально-ритмическая гимнастика.

Тема 6. *Гигиена голоса. Причины нарушения голоса.*

Основы фониатрии и фонопедии.

Понимание многих важнейших правил гигиены голоса неотъемлемо связано со знанием основ физиологии фонации, анатомии голосового аппарата, а также пониманием процесса образования ряда условных рефлексов, подчиненных регулирующему влиянию коры головного мозга. Правильное функционирование голосового аппарата зависит не только от умения педагога и способностей ученика, но и от ряда закономерностей, связанных с деятельностью центральной нервной системы. Прежде всего, ученик и педагог должны помнить, что голосовой аппарат – это сложный анатомо-функциональный комплекс. Он состоит из трех основных отделов: генераторный (гортань); энергетический (трахея, бронхи, легкие, диафрагма); резонаторно-артикуляционный (глотка, полость носа, полость рта). Причина болезненного состояния голоса станет понятной, если технические приемы обучения пению не будут вызывать нарушение нормального взаимодействия и равновесия всех трех отделов.

Кроме общей гигиены профессионал голоса, педагог, и особенно певец, должен соблюдать и специальные правила. Это воспитание слуховых навыков, формирование музыкального, вокального слуха, развитие вокальной моторики.

Профессиональные нарушения голоса связаны с нарушением тембра, резонанса, громкости, высоты тона. Перенапряжением голоса может вызвать органические изменения. Учащемуся необходимо знать факторы, отрицательно влияющие на качество звучания голоса: общее переутомление, плохой сон, нервные потрясения, крикливое пение, длительные

предконцертные репетиции, пение сложного репертуара, длительные переезды в транспорте, резкие перепады температуры. Отрицательное влияние на певческий голос вызывают различные дефекты речевого голоса. В этой теме студент знакомится с основными направлениями голосовой терапии, с основами фониатрии и с фонопедической терапией.

Практическое занятие:

В этом разделе очень важна самостоятельная работа студента. Гигиена голоса, предупреждение его расстройств включает специализированный массаж и гимнастику голосового аппарата. Студент осваивает упражнения для снятия мышечного напряжения, дыхательную и артикуляционную гимнастику, знакомится с профилактикой голосовых заболеваний, с использованием рецептов народной медицины.

Тема 7. Голос детей и подростков.

Воспитание детского голоса требует особых умений и осторожности. Развитие и строение голосового аппарата ребенка имеет ряд особенностей, сказывающихся на его функционировании: диспропорция в развитии отдельных органов, отсутствие постепенности в развитии и наличие скачков в этом процессе, неодновременность окончания роста разных органов голосового аппарата. На голосовую функцию ребенка влияют звуковые сигналы: крик, смех, плач, шепот. Вокальному педагогу и хормейстеру необходимы знания и практические навыки определения мутации голоса у детей. Особенно важно бережное отношение к голосу мальчиков в мутационный и постмутационный период, когда приходится на некоторое время приостанавливать занятия пением. В этой теме также обсуждается такой злободневный и необходимый для школьного учителя музыка вопрос как способы обучения певческой интонации детей «гудошников», то есть детей с нарушением координации слуха и голоса. Для приобретения практических навыков работы с детским голосом во всех обозначенных случаях предлагаем следующую научно-методическую литературу: 1) *Апраксина О. А. Методика музыкального воспитания в школе. М.: Просвещение, 1983.* 2) *Багадуров В. А. Вокальное воспитание детей. М., 1953.* 3) *Детский голос. Экспериментальные исследования. М.: Педагогика, 1970.* 4) *Малинина, Е. М.*

Вокальное воспитание детей. Л.: Музыка, 1967. 5) Огороднов Д. Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. – Л.: Музыка, 1972. 6) Сергеев А. А. Воспитание детского голоса. М.: АПН РСФСР, 1950. 7) Стулова Г. П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. М.: Прометей, 1992.

Практическое занятие:

Практическое занятие включает проведение с детьми дыхательной и артикулярной гимнастики, звуковые игры, упражнения, активизирующие слуховое внимание ребенка, музыкально-ритмические упражнения, воздействующие на развитие речевых и певческих навыков. Во время прохождения педагогической практики дается задание пронаблюдать у школьников подросткового возраста за процессом изменения качества голоса в период мутации и после завершения мутации. В мутационный период особенно целесообразны дыхательные упражнения и звуковая гимнастика артикуляционно-резонаторного аппарата. На практическом занятии педагог помогает студенту оценивать художественную ценность произведений, исполнительскую техническую сложность и в дальнейшем самостоятельно выбирать музыкальный репертуар для детей разного возраста, для сольного, ансамблевого и хорового пения.

Студенту, прослушавшему этот курс и выполнившему практические занятия, предлагаются **вопросы и задания для самостоятельной работы:**

1. Дайте звуковую характеристику местной бытовой речи. Опишите темп речи, динамику, фонетические особенности. С помощью средств массовой информации — радио, Интернет, телевидение — прослушайте и охарактеризуйте звучание голоса диктора, актеров, взрослых и детей. Сравните речь в диалоге и монологе. Сопоставьте звучание голоса в записи и в естественных акустических условиях. Посетите различные школьные уроки. Вслушайтесь в речь учителя. Пронаблюдайте воздействие разных типов голоса на учеников. Прочитайте рекомендуемую литературу и опишите изменение норм литературного произношения в историческом аспекте.

Обратите внимание на эволюцию вокальной и вокально-педагогической культуры.

2. Прослушайте певцов, определите их певческую манеру: академическую, народную, эстрадную, церковную, бытовую. Охарактеризуйте различия в звучании. Назовите причины неверной певческой интонации у детей («гудошники»). Опишите наблюдаемые нарушения в звучании речевого и певческого голоса детей. Проведите беседы с учениками. Выясните возможности их слухового восприятия разных речевых характеристик, зафиксируйте их оценочные суждения. Посетите занятия школьного логопеда. Пронаблюдайте занятия с ребенком, опишите его. Проведите беседы с учителями, воспитателями, выясните характер и количество заболеваний голосового аппарата в данной группе.

3. Понаблюдайте за собственной речевой интонацией. Какова она: живая, разнообразная, монотонная или эмоционально окрашенная? Каков мелодический рисунок Вашей речи в различных ситуациях, условиях общения? Запишите Вашу речь на магнитофон, прослушайте, сравните отсроченное слуховое восприятие с немедленным. Запишите звучание небольшого рассказа. Прочитайте стихотворный текст вокального, сольного и хорового произведения, найдите ритмические и интонационные несовпадения в стихотворном тексте и мелодическом движении. Какой интонации, темпа, ритма, динамики речи требует данное содержание? Запишите свой певческий голос, проанализируйте качество звучания.

4. Дайте определение понятия "фонационное дыхание". Прodelайте упражнения, развивающие фонационный вдох и выдох. Выработайте навык носового дыхания. Прodelайте рекомендуемые для этого упражнения. Произведите массаж мышц, участвующих в процессе дыхания. Определите понятие "тип дыхания", "опора дыхания". Опишите Ваши ощущения, связанные с опорой дыхания. Подберите поэтический текст для проверки правильного выдоха. Прodelайте дыхательные упражнения при ходьбе на месте, приседаниях, беге.

5. Что Вы знаете об органах артикуляции? Назовите органы внешней и внутренней артикуляции. Прodelайте точечный и вибрационный массаж органов артикуляции. Приведите примеры

упражнений для активизации работы мышц мягкого неба и глотки. Прodelайте эти упражнения. Опишите постановку гласных звуков в организованной речи, сравните артикуляцию гласных в речевом и певческом звукообразовании. В чем особенности звучания разных гласных? Классифицируйте согласные звуки по принципу включения в работу органов артикуляции. Выучите стихотворные тексты и поговорки, тренирующие определенную согласную. Подберите распевания на разные слоги, включающие ту или иную согласную, проследите и объясните их влияние на настройку голоса.

6. Какими резонаторами пользуется певец? Где ощущается Вами головное резонирование: в области темени и твердого нёба, у передних зубов, в области лобных пазух, в области «маски» (*той части лицевого скелета, которая прикрывается маскаральной маской, откуда и произошел термин – маска певцов, петь в «маску»*)? В какой части певческого диапазона выражено ощущение грудного резонирования (*ощущение ясно выраженных вибраций в области грудной клетки*)?

Как меняет свои размеры такой важный резонатор, как полость рта (*при движение нижней челюсти вверх, вниз, вперед, назад*)? Обратите внимание, что в разговорной речи, если мы произносим гласный «а», то челюсть идет книзу, если произносим «и», то чувствуем, как она идет вверх, если «с», то движение вперед, при букве «в» - движение назад. Проследите за движениями челюсти в вокальной речи, должна ли она совершать много движений, влияет ли это на звучание голоса?

7. Какое влияние разных гласных звуков на тембр голоса? Имеет ли каждая гласная свою собственную окраску, какую? Ощущаете ли, что звук «А» – выражает величину, «О» – округлость, «Е»- узость, «И»- малость, «У» – глубину? Произнесите, а затем пропойте (протяните) гласные звуки с разным эмоциональным настроением: «А» - с приятным удивлением; «О» - с гордостью, неожиданностью; «У» - с безразличием, скукой; «Е» - с иронией, любопытством; «И» - с гневом, досадой. Попробуйте поменять эмоциональный настрой на той или иной гласной, изображая смех (*например, ха-ха-ха, хи-хи-хи, хо-хо-хо, хэ-хэ-хэ*).

Проанализируем несколько вопросов, которые обычно задают студенты и приведем ответы на них разных авторов.

ВОПРОС ПЕРВЫЙ: - *Что такое пение в речевой позиции?*

ОТВЕТ: - «Пение в речевой позиции (в речевой манере, на речевых артикуляциях) означает воспроизведение певческого звука примерно так же, как и в разговорной речи, то есть в речевом положении голосовых органов – рта, глотки и гортани. В такой позиции поют не только народные, эстрадные, но и некоторые академические певцы, если такая позиция им подходит».¹

ВОПРОС ВТОРОЙ: - *Голосообразование в речи и пении различно?*

ОТВЕТ: «Да. И это усложняет обучение пению. Например, для артистов оперетты необходимо приближение речевой фонации к певческой. Не наоборот. Иначе предвидится пестрота звучания и ранний износ голоса. Если речь приблизить к певческой установке, то это облегчит переход от речи к пению».²

ВОПРОС ТРЕТИЙ: *Можно ли научиться петь по книгам?*

ОТВЕТ: – «Петь учит практика. Учиться петь по книгам – учиться плавать на берегу. Но грамотные книги передают опыт, помогают осознать голосовые проблемы, содействуя самостоятельной работе певца, сокращают время обучения. Если ученик не умеет работать самостоятельно, или даже подготовленный вокалист не осознает свою технику, то они, встретив новые певческие трудности, легко теряют свою форму. Обучение пению всегда будет нуждаться в квалифицированных наставниках. Учебник по пению не заменит педагогического опыта, но сократит путь и истине, убережет от блужданий и роковых ошибок».³

¹Сикур П. И. Воспою Тебе. Основы вокальной техники и исполнительства для вокалистов, руководителей хоров, профессионалов и любителей светского и церковного пения. М.: Русский Хронограф, 2006. 408 с.

²Далецкий О. В. Самоучитель певца. Вопросы-ответы. Бельканто без секретов. М.: Издательский Дом «Композитор», 2003. 56 с.

³Далецкий О. В. Самоучитель певца. Вопросы-ответы. Бельканто без секретов. – М.: издательский дом «Композитор», 2003. 408 с.

ВОПРОС ЧЕТВЁРТЫЙ: *Можно ли певцу самостоятельно развивать певческий голос?*

ОТВЕТ: – 1) «Можно и нужно! Но после того, как он усвоит элементарные азы пения в классе с преподавателем».¹

2) «...голосовой аппарат, как и весь организм человека, работая во взаимосвязи всех компонентов, способен саморегулироваться, если ему помогать. Требуется создавать с помощью репертуара и других условий благоприятный режим естественной саморегуляции голоса (ЕС). И, находясь в атмосфере художественного творчества, петь выразительно, поначалу преимущественно интуитивно (под строгим контролем педагога)»²

ВОПРОС ПЯТЫЙ: *Нужно ли тренировать речеголосовой аппарат тем студентам, у которых голос хороший от природы (есть тембр, сила, хорошая дикция и т. д.)?*

ОТВЕТ: Голос не существует сам по себе, как данное постоянное и неизменное. Голос — явление сложное, связанное не только с работой определенных мышц, но и со всем психофизическим аппаратом человека. Поэтому он нуждается, как и здоровье вообще, в тщательной заботе и тренировке на протяжении всей жизни.³

ВОПРОС ШЕСТОЙ: *Для воспитания профессионального голоса необходимо ли особое дыхание, или можно удовлетвориться так называемым «природным» дыханием?*

ОТВЕТ: Человек дышит постоянно: во сне, при приеме пищи, во время физической и умственной работы, во время речи и пения. Дыхание является сложным биологическим жизненным процессом и регулируется двояким образом: бессознательно и сознательно. Методы произвольного управления дыханием, как средство укрепления здоровья, использовались в восточных

¹Сикур П. И. Воспою Тебе. Основы вокальной техники и исполнительства для вокалистов, руководителей хоров, профессионалов и любителей светского и церковного пения. М.: Русский Хронограф, 2006. 408 с.

²Далецкий О. В. Указ соч.

³Чарели Э. М. Массаж и гимнастика голосового аппарата. Екатеринбург: Академкнига. 2003. 242 с.

культурах с древних времен (Индия, Китай, Тибет). Правильный вдох и выдох сами по себе уже являются оздоровительной процедурой. Известно, что психофизическая дыхательная гимнастика может повысить иммунитет, укрепить организм, восстановить его силы. Особое значение имеет процесс дыхания в связи с голосовой деятельностью (такое дыхание называется фонационным). В певческом искусстве, в сценической речи, в речи педагога дыхание является его физиологической основой, организующим элементом голосового звучания. Правильное дыхание предохраняет голос от переутомления, изнашивания, профессиональных заболеваний и позволяет надолго сохранить лучшие голосовые качества. Поэтому нужно, прежде всего, постепенно и терпеливо учиться владеть аппаратом внешнего дыхания, «азбукой дыхания» с помощью разнообразных дыхательных гимнастик. Сейчас их существует множество. Многие преподаватели вокальной и сценической речи считают, что «уроки дыхания» всегда следует начинать с тренировки носового дыхания, а проще говоря — учиться дышать носом. Врачи-ларингологи называют нос «воротами легких» (носовое дыхание защищает легкие от пыли и переохлаждения). Учеными доказано преимущество носового дыхания перед ротовым. При постоянном дыхании через рот нарушается газообмен в легких, нарушается вентиляция среднего уха, такое дыхание ведет к застойным явлениям в носовой полости и полости черепа, от этого может повыситься внутричерепное давление. Частое выключение носового дыхания приводит к хроническому насморку, гаймориту, головным болям. Для дыхательных путей нос является защитным фильтром. Те, кто дышит через рот, чаще болеют ангиной, катаром верхних дыхательных путей. Умение пользоваться носовым дыханием является подготовительным этапом резонирующей деятельности голосового аппарата. Далее в «уроки дыхания» входит овладение правильным грудно-брюшным смешанным дыханием при активизации мышц брюшного пресса. Овладение таким дыханием способствует полноценной вентиляции всех отделов легких, нормализации газообмена в них. Такое дыхание выявляет в голосе все лучшие его качества,

предохраняет голос от профессиональных заболеваний и считается наиболее полезным для здоровья.¹

ВОПРОС СЕДЬМОЙ: *Какую дыхательную гимнастику вы можете посоветовать?*

ОТВЕТ: Все упражнения по дыханию служат развитию смешанно-диафрагматического дыхания, которое необходимо в работе с голосом. Особое внимание при тренировке следует уделять работе мышц брюшного пресса. Следует придавать также большое значение тренировке упражнений по дыханию с движением рук, ног, корпуса. Дыхательные упражнения с движением рук на уровне головы и выше активизируют дыхательную функцию в нижней части грудной клетки и диафрагмы. Упражнения с руками на талии создают лучшие условия для вентиляции верхушек легких. Упражнения, при которых руки разводятся в стороны, а ладони поворачиваются вверх, помогают регулировать движения межреберных мышц при выдохе, содействуя плавному, медленному выдоху.

Упражнения для тренировки носового дыхания.

Упр.1. Прижать правую ноздрию пальцем, вдохнуть левой ноздрей, зажать левую ноздрию, выдохнуть через правую. Затем вдохнуть правой ноздрей, зажав ее, выдохнуть через левую. Повторить несколько раз.

Упр.2 Широко откройте рот и глубоко подышите носом 30 сек. На воздухе носом оказывайте сопротивление воздуху, надавливая пальцами на крылья носа.

Упр. 3. Поднимите кончик языка к твердому небу. При этом вдох и выдох осуществляется через нос в течение 1 мин.

Упр. 4. Сделайте вдох. На выдохе одновременно постукивать пальцами по крыльям носа произносите: МА—МО – МУ, БА—БО—БУ, НА—НО—НУ (5—6 раз).

Упражнение для воспитания навыков правильного выдоха.

Стоя произвести медленный выдох между сомкнутыми губами, т. е. выдох с сопротивлением, мысленно читая небольшим текст. Такой выдох обозначен нами как фиксированный выдох.

¹Чарели Э. М. Массаж и гимнастика голосового аппарата. Екатеринбург: Академкнига, 2003. 242 с.

Произведите фиксированный выдох сидя, стоя, или во время ходьбы на месте, с движением головы вперед и назад, с круговращением головы и во время бега на месте. Все упражнения по дыханию следует выполнять по 5 – 6 раз каждое. Вдох производить всегда носом. После каждого выдоха соблюдать небольшую паузу.

Упражнение для воспитания навыков правильного вдоха.

Стоя, руки опущены, ноги на ширине плеч. Поднять руки за голову выдох. Не опуская рук в этом же положении – вдох. Возвращаясь в исходное положение. На выдохе протяжно тянуть гммм (пауза). Небольшой вдох. Повторить несколько раз.

ВОПРОС ВОСЬМОЙ: Существует ли «единый (общий) метод» постановки голоса?

ОТВЕТ № 1: «На этот вопрос многие, вероятно ответят отрицательно. Поиски общего метода – давняя мечта педагогов-вокалистов. Общий метод есть. Это *эмоционально-образный метод*, или – *метод переживания*! На уровне подсознания он дает целостную установку на саморегуляцию голоса».¹

ОТВЕТ № 2: «Группа вокальных педагогов, объединенных научною работою в ГИМНе и преподающих в разных музыкальных заведениях, стремясь оздоровить преподавание пения и очистить его от излишних, а подчас и вредных приемов, выработала так наз. «Единый метод преподавания пения». Но «единый метод» не есть еще единственный, и на том же фундаменте возможно построить и другие методы».²

Предлагаем студентам самостоятельно найти ответы на следующие вопросы и добавить еще появившиеся у них:

- Что следует понимать под манерой пения?
- Что общего в технике пения выдающихся певцов различных вокальных школ?
- Микрофон – друг или враг вокальной и речевой культуры?

¹Далецкий, О.В. Самоучитель певца. Вопросы-ответы. Бельканто без секретов. М.: Издательский Дом «Композитор», 2003. 408 с.

²Заседателев Ф. Ф. Научные основы постановки голоса. М.: Музгиз, 1937. 116 с.

– В пении первично сознательное действие или подсознательное?

– В чем отличие техники пения в хоре от техники пения соло?

– Самоконтроль при пении осуществлять при помощи слуха или по мышечным, резонаторным ощущениям, с помощью зрения?

Чем отличается газообменное (обиходное) дыхание от речевого и певческого?

– Что нужно знать о мутации голоса?

– Каковы особенности детских голосов?

– Почему профессия певца считается одной из самых трудных?

– Какова профилактика заболеваний голоса?

– Какие главные качества кроме голоса, необходимы певцу?

– Как влияет на певца музыкальное окружение?

В заключении подчеркнем, что организация речи для любого учителя, имеет большое значение: он не утомляется в разговоре, голосовой аппарат ему хорошо подчиняется. Кроме того, для учителя музыки, певца хора или солиста умение хорошо артикулировать, образовывать речевой слог, верно его интонируя, ведет к ярко звучащему, выразительному слову в пении. Неорганизованная речь всегда неблагоприятно сказывается на развитии певческого голоса. Научившись правильно говорить, петь и перестраиваться с разговора в пение, с пения на разговор учитель музыки, певец, хормейстер создает себе условия, при которых голос его не устает, а его звучание в пении приобретает особенно приятные тембровые краски.

**Ф. Ф. Заседателев. Научные основы постановки голоса.
1926 г. Предисловие к 1-му изданию.**

От президиума Вокально-методической секции ГИМНа
(гос. Институт муз. Науки)

Работая более четырех лет в области вокальной методологии, Вокально-методологическая секция ГИМНа в прошлом 1924 году приступила к самой важной из намеченных ею задач: к созданию основных положений правильной постановки голоса на научных данных.

Главнейшие принципы этих положений таковы:

1. Косто-абдоминальное дыхание,
2. Среднее или свободно удерживаемое низкое положение гортани,
3. Твердая или мягкая атака звука,
4. Двухрегистровое построение голоса,
5. Сглаживание регистров при постепенном, по мере повышения скалы, преобладании так называемого головного резонирования и прикрытия звука,
6. Опора звука на дыхании (appoggio).

Разработка практических приемов, ведущих к проведению в жизнь этих принципов, производится на вокальных курсах ГИМНа, основанных при вокально-методической секции и служащих как бы ее лабораторией, но научное обоснование выработанного секцией метода преподавания требовало специального труда, в котором обоснования эти были бы изучены и приведены в систему. Именно эту задачу и выполняет работа профессора Заседателева, члена Вокально-методической секции ГИМНа и преподавателя вокальных курсов ГИМНа. В ней с исчерпывающей полнотой и обстоятельностью изложены история вопроса и учения новейшего времени, как нельзя лучше подтверждающие основные принципы правильной постановки голоса, выработанные Вокально-методической секцией ГИМНа.

Работа об этом была доложена на заседаниях Вокально-методологической секции и после всестороннего обсуждения одобрена к печати.

Ф. Ф. Заседателев. Научные основы постановки голоса.

Предисловие ко второму изданию.1929г.

Группа вокальных педагогов, объединенных научною работою в ГИМНе и преподающих в разных музыкальных заведениях, стремясь оздоровить преподавание пения и очистить его от излишних, а подчас и вредных приемов, выработала так наз. «Единый метод преподавания пения».

Основы этого метода были одобрены и приняты 1 всесоюзным съездом вокальных ученых и педагогов. Жаль только, что много лиц, как в нашем Союзе, так и за границей, желавших по тем или иным причинам познакомиться с этими методами, по какому-то недоразумению искали на это ответа в моей работе. Это, конечно, - недоразумение. Я – не вокальный педагог, и поэтому не мог предлагать никакого метода преподавания пения, не предпрешая ни его названия, ни приемов преподавания. Хронологически гимновцы осознали свой метод задолго до появления моей работы и в ней увидели лишь подтверждение правильности избранного ими пути. Но «единый метод» не есть еще единственный, и на том же фундаменте возможно построить и другие методы. Поэтому лицам, желающим ознакомиться с «единым методом» ГИМНа, рекомендую статью чл. ГИМНа, проф. Московской консерватории, Егорова – «Основы «Единого метода» (Сборник докладов 1 всесоюзной конференции вокальных ученых и педагогов. Изд. Музсектора Госиздата, 1926.)

При переработке 1-го изд. Мною учтены замечания и пожелания моих критиков, использована появившаяся со времени напечатания 1-го изд. литература и расширены главы об опоре звука, прикрытия его, о примарном тоне и о школах пения.

Ф.Ф. Заседателев. Научные основы постановки голоса.

Предисловие автора к третьему изданию.1935 г.

Предлагая вниманию читателей третье издание своего труда. Автор ни в коей мере не претендует на то, чтобы дать в нем абстрактно физиолого-акустические нормы, обеспечивающие правильную постановку голоса, ибо вокальная техника меняется в связи с развитием музыкально-исполнительского стиля в его исторической классовой обусловленности.

Один только пример.

Старые итальянцы за редкими исключениями (флорентийская школа) требовали от певца костального типа дыхания, и для своего времени это было совершенно обосновано.

На рубеже XVIII и XIX вв. справедливо начали рекомендовать диафрагматический принцип дыхания.

Мы же рекомендуем косто-диафрагматический принцип, и это для нашего времени тоже целесообразно. Дело в том, что старые итальянцы смотрели на голосовой аппарат человека как на один из многочисленных музыкальных инструментов (*vox humana*) и, как от инструмента, требовали от него главным образом звучности, мало интересуясь выразительностью.

А звучность как нельзя более достигается при костальном дыхании.

На рубеже XVIII и XIX вв. драматизация музыкального стиля потребовала чисто диафрагматического принципа дыхания, ибо все оттенки выразительности лучше всего усваиваются при пользовании диафрагмой.

В настоящий момент, когда, с одной стороны, мы требуем звучности, а с другой – наш современный стиль требует высшей степени выразительности, для достижения двойного эффекта мы рекомендуем комбинированное косто-диафрагматическое дыхание.

Вот почему вокальный педагог при пользовании настоящим трудом должен применять наши указания не «вообще», а конкретно – в связи со средой, с личностью учащегося и его музыкально-исполнительской работой.

Введение
к третьему и четвертому изданию книги Ф. Ф. Заседателева
«Научные основы постановки голоса», 1935, 1937 г.

В последнее время наблюдается большой интерес к теоретическим вопросам, касающимся постановки голоса. Публичные лекции и доклады по этим вопросам собирают полные аудитории. Молодежь не ограничивается уже чисто подражательными методами при обучении пению, но хочет узнать – зачем и почему.

Чувствуют это и педагоги. Вот почему очень кстати было образование в Москве при Государственном институте музыкальной науки Вокально-методологической секции, куда вошли преподаватели пения, врачи-ларингологи и акустики, кои совместными усилиями старались подойти к разрешению вопросов, касающихся научных и практических основ вокального преподавания. Но в работе этой комиссии на первых же порах произошло некоторое замешательство, ибо не было общего языка, чтобы понять друг друга. Вокальные педагоги работали обыкновенно в тиши своих кабинетов и никогда не собирались вместе для открытого обсуждения занимавших их вопросов, да и эти вопросы считались секретом каждого из них. Правда, некоторые из педагогов пытались путем издания брошюр и небольших книг высказаться в печати. В огромном большинстве случаев эти книги и брошюры составлены были по одному и тому же шаблону: хорошее предисловие, где указывается на падение вокального искусства в переживаемую нами эпоху; глава об анатомии голосового аппарата, коего преподаватели чаще всего не видели (а в этом я убедился, ибо знаю, с какой жадностью и любопытством смотрят они на движение голосовых связок у живого человека); глава по физиологии голоса – причем последняя состоит из цитат, кстати и некстати надерганных из случайно попавшихся под руку руководств, где вместе с именами обыкновенно давно уже почивших, а иногда и ныне здравствующих физиологов встречаются цитаты из творений индусских йогов, Мольера, Шекспира и даже, как недавно довелось мне видеть, приводится мнение о дыхании астронома Фламмарииона.

Иногда к этому прибавляется еще глава по акустике, с непременным упоминанием имени гениального Гельмгольца. Если к этому добавить, наконец, нелестные эпитеты, а на это авторы не скупятся, по адресу своих коллег, также писавших по данному вопросу, то книга готова. Но, к сожалению, заканчивается она как-раз на том месте, где читатель хотел, наконец, найти указание на то, как надо петь и как автор добивается успеха у своих учеников. На это ответа обыкновенно не бывает. Огромное большинство вокальных педагогов считает, что многие из этих книг никуда не годятся; и, к сожалению, они правы.

Да если правду говорить, то не особенно часто бывают случаи, когда педагог сделал из кого-либо крупного певца, чаще и как правило – бывает наоборот: талантливый ученик составляет имя своему учителю. Не больше успеха имели и публичные выступления вокальных педагогов по теоретическим вопросам. Неудач этих выступлений был тот же, что и печатных произведений: много физиологии и очень мало методологии.

Если педагогам было трудно столкнуться между собой, то нелегче им было сговориться с акустиками и ларингологами, которые никоим образом не хотели ограничиваться какими-то неопределенными терминами и выражениями, коими пестрят доклады и брошюры этих педагогов, вроде того, что звук должен стоять «на костях», что он должен «вылетать как бы из глаз» и т.п. Они требовали точной формулировки, чем и объясняется резкая критика с их стороны докладов вокальных педагогов. Но и те не оставались в долгу, хотя аргументы их и не были так убедительны. «Чтобы рассуждать о вопросах пения, надо быть самому певцом», – так защищались они, когда не было другой более сильной аргументации, но, конечно, этот довод не производил того впечатления, на которое они рассчитывали. Анатом, обучающий скульпторов, – нисколько не теряет от того, что сам он – не скульптор; врач, лечащий больного от какого-либо заболевания и дающий ему в этом отношении указания, не обязательно должен перенести сам данную болезнь; даже больше того, знаменитый Эрлих, подаривший миру надежное средство для борьбы с сифилисом (препарат 606 - «сальварсан»), сам никогда лечением больных не занимался, и, конечно, физиологи

голоса не обязательно должны быть певцами, хотя, может быть, и лучше было бы, если б это было так. Впрочем, такие комбинации бывали. Так, знаменитый Гельмгольц и Меркель, так увлекательно говорившие по вопросам физиологии голоса, приводили в отчаяние слушателей, когда сами начинали петь. Мне приходилось видеть обратное. Прекрасный певец, слушать его – одно удовольствие, но когда, не имея никакого знакомства с акустикой и физиологией голоса, он начинал строить свои теории голосообразования, то стыдно становилось и за него и за эти теории.

В конце концов, работа комиссии стала налаживаться, участники начали понимать друг друга, и в процессе этой работы выяснилась настоящая необходимость ознакомить как педагогов, так и учащихся пения с теоретическими основами вокальной методологии.

Вот почему я и пишу эту работу. Всякий автор, однако, прежде чем взяться за перо, должен ответить себе: а нужна ли и полезна та работа, за которую он взялся?

Я привел уже те доводы, которые заставили меня взяться за нее, но чтобы быть беспристрастным, я должен сознаться, что есть или, вернее сказать, было много возражений в том смысле, что едва ли такие теоретические рассуждения могут принести какую-либо существенную пользу. Возражения эти, сделанные в разное время разными авторами, по существу сводятся к тому, что сказал когда-то Авеллис в своей брошюре «Врач певцов»: «Моцарт ничего не знал о фигурах Хладни», однако это не помешало ему быть гениальным музыкантом. Зачем певцу, чтобы петь хорошо, могут понадобиться рассуждения Гельмгольца о синтезе и анализе гласных.

Неужели пианисту, чтобы сделаться таковым, надо было бы знать детальное устройство рояля или заниматься теоретическими рассуждениями по вопросам музыкальной акустики. «Было время, – продолжает он, – когда ученые врачи и педагоги не имели понятия о том, какие процессы происходят в гортани при образовании фальцета, но затем, после чрезвычайно кропотливых, талантливых работ проф. Рети, Кошлакова и др., самым детальным образом выяснен был этот вопрос. Но ведь сам-то фальцет от этого нисколько не выиграл». Еще резче и

проще говорит Панофка: «От того, что узнаешь, какие мускулы управляют движением гортани, лучше не запоешь».

Все это, понятно, не лишено остроумия, но по существу неверно: пианисту дается уже готовый инструмент, сложенный и настроенный; садись и играй, если умеешь. Если испортишь его неумелым обращением, можно и починить, а то и совсем заменить испорченную часть другой, новой. Не то с певцом. Ему не дается готового инструмента, он сам должен приготовить, с помощью вокального педагога, этот инструмент – поставить голос. Если в нем от неумелого обращения произойдет порча, то испорченной части заменить нельзя: она портится раз и навсегда. На моей памяти так случилось с одной блестящей певицей, у которой при удалении узелка со связки затронута была и удалена ничтожная часть слизистой оболочки, этого достаточно было, чтобы она навсегда потеряла возможность выступать на сцене.

Не меньшее количество жертв приносит неумелая постановка голоса вокальными педагогами, поэтому – как врач певцов, так и вокальный педагог, чтобы быть на высоте призвания, обязаны хорошо знать физиологию голоса и основы правильной его постановки.

Взгляд на голосовой аппарат человека и на его функции менялся во времени. Так, Сократ полагал, что голос является отображением души человека; когда к нему привели однажды человека, чтобы мудрец высказал о нем свое мнение, то тот долго смотрел на испытуемого и, наконец, воскликнул: «Да говори же, наконец, чтобы я мог познать тебя». Француз Лямартин, ревностный католик, также видел в голосе лишь проявление духовной стороны человека. «*L'ame peut passer tout entiere dans la voix*», т.е. душа человека всецело может уложиться в его голосе. Еще определеннее и точнее выражается его современник, физиолог Прене, который говорит, что «если ты хочешь узнать, каков человек, каково его происхождение, каковы его симпатии и склонности, то вслушайся в его голос: высокий он или низкий, темный или светлый, ясный ли, чистый, правильный или неправильный; многоречив ли он или воздержан, и когда ты все это расценишь, то перед тобой ясно предстанет духовный облик этого человека».

В XVIII столетии во Франции, где благодаря трудам

Гельвеция, Гольбаха и Ляметри возник материализм механистического толка, на голос человека смотрели как на один из многочисленных музыкальных инструментов. Поэтому ученые того времени наперерыв друг перед другом старались сравнить голосовой аппарат с каким-нибудь знакомым им музыкальным инструментом. Так, Деспиней, ошибочно полагая, что изменение длины гортани может оказывать влияние на высоту звука, сравнивал голосовой аппарат человека с тромбоном, Маженди – с гобоем, Савар – с птичьим манком, Мальгень уподоблял его маленькому инструменту, употребляемому паяцами, с двойными мягкими и гибкими язычками и т.д., и т.д.

Что касается нас, живущих в XX в., то мы, не будучи дуалистами, никак не можем признать, что голосовой аппарат выявляет какое-то особое духовное начало; с другой стороны, мы – не механисты и поэтому не можем считать, что наш голосовой аппарат всецело представляет собой какой-либо музыкальный инструмент. Мы считаем, что условно голосовой аппарат человека можно разделить на две части: периферическую, сравниваемую с музыкальным инструментом, и центральную, находящуюся в непосредственной связи с периферической частью – это корковые и подкорковые центры головного мозга.

Голосовая функция представляет сложный психофизиологический процесс, подчиненный физическим, биологическим и социальным закономерностям. Причем для человека характерно влияние на формирование голоса социальных факторов – это его качественное отличие от животных, жизнедеятельность которых определяется биологическими законами. Довольно распространенное объяснение функции голосового аппарата человека и болезненных процессов, протекающих в нем, только физическими и физиологическими законами приводит к множеству необъяснимых противоречий; так нередко практический врач встречает басов с короткими, женского типа, голосовыми связками, колоратурное же сопрано с длинными, мужского типа, связками; певцов, не могущих петь при объективно здоровом голосовом аппарате, и, наоборот, безупречно поющих при грубых изменениях в нем (Заседателев, Фельдман, Шмидт, Краузе).

Если оставить пока в стороне очень важные музыкальные и вокальные корковые центры и их связи с периферией, то сам периферический голосовой аппарат удобнее, проще и правильнее всего сравнивается с язычковой органной трубой. Как в органной трубе – три главных составных части – накачивающий мех, язычок и надставная труба, так и в голосовом аппарате человека надо различать три главных его части: легкие (накачивающий мех – мотор), гортань (язычки – вибратор) и головная часть верхних дыхательных путей (резонатор).

А поэтому и постановка голоса складывается из трех разных, но в конечном итоге сливающихся между собой постановок – дыхания, гортани и резонаторов.

Ф. Ф. Заседателев. 1937 г.

ГИМН

Связь науки с практикой в области вокального искусства была и остаётся краеугольным камнем на протяжении вот уже многих столетий. В XX веке важной вехой в развитии советской методической вокальной мысли явился организованный в 1921 году Государственный институт музыкальной науки (ГИМН), где группа крупных вокальных педагогов и учёных «попыталась создать единый метод преподавания пения».

ГИМН был основан в Москве для того, чтобы централизовать деятельность, связанную с музыкальной наукой, включая вопросы акустики, музыковедения, психологии и физиологии, строительства новых музыкальных инструментов и этно-музыкологии. Директором ГИМНа был избран доктор искусствоведения, музыкальный акустик и теоретик, профессор Николай Александрович Гарбузов. С самого начала институт был ориентирован на проведение фундаментальных академических исследований. Членами ГИМНа являлись многие выдающиеся ученые и изобретатели, включая Льва Термена, Николая Бернштейна. В ГИМНе проводились многочисленные научно-исследовательские работы, публиковались статьи, создавались экспериментальные приборы и музыкальные инструменты. В 1931 году ГИМН расформировали, а в 1933 году Н. А. Гарбузов открыл новый Научно-исследовательский музыкальный институт (НИМИ) при Московской государственной консерватории, известный впоследствии как Лаборатория музыкальной акустики. В области музыкальной технологии ГИМН/НИМИ был головной организацией в СССР.

ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ

ПЕРСОНАЛИИ

Лев Сергеевич Термен

Жизнь и творческая деятельность Л. С. Термена очень сложна и гениальна. Его фамилия, прочитанная наоборот – НЕ МРЕТ. Термен умер 4 ноября 1993 г. В 97-летнем возрасте, похоронен на Ново-Кунцевском кладбище в Москве. Так совпало, что кончина изобретателя произошла через день после показа по британскому телевидению фильма режиссера Стивена Мартина «Термен: Электронная Одиссея» (Theremin: An Electronic Odyssey). Ушедшему из жизни маэстро не пришлось увидеть ни этот фильм, ни посвященную ему передачу, показанную вскоре по российскому телевидению. Может быть, теперь отечественные любители современной музыки смогут узнать «голос Термена» в саундтреке к диснеевскому фильму «Алиса в стране чудес», диске Лед Зеппелин «Любовь Лотты» («Whole Lotta Love»), композиции группы Бич Бойз «Хорошие Вибрации» («Good Vibrations»). Американский журналист Стивен Мартин (Steven Martin), говоря о современных инструментах-«терменах», назвал их «эхом будущего, звучащим из прошлого».

Морис Шеве

Шеве (Cheve) Эмиль Жозеф Морис (31 V 1804, Дуарнене, департамент Финистер – 26 VIII 1864, Фонтене-ле-Конт, департамент Вандея) – французский учитель музыки, врач и математик. Развил цифровой метод (или также Мелопласт) обучения музыке, созданный П. Галеном. Эта система получила назв. «метод Галена – Шеве»; с целью её пропаганды Шеве издавал журнал «La reforme musicale». Более 20 лет он руководил бесплатными кружками хорового пения, содействовал созданию музыкальных школ. Совместно с женой – Нанин Шеве-

написал ряд учебников. После смерти Шеве его сын Аман Шеве продолжил дело, начатое отцом. Благодаря энергичной деятельности последователей Шеве метод Галена – Шеве в 1883 был официально рекомендован для обучения пению в начальных школах, получил известность во многих странах. В России его пропаганде содействовали В. А. Соллогуб, В. Ф. Одоевский, Г. А. Ларош, Г. Я. Ломакин и др. Сторонником системы был и К. К. Альбрехт, издавший «Руководство к хоровому пению по цифровой системе Шеве» (1868). Метод Шеве был положен в основу обучения в Бесплатной музыкальной школе, в общедоступных хоровых классах при Русском хоровом обществе. Распространение метода Галена – Шеве имело и отрицательные стороны: абсолютизация цифровой системы сужала задачи музыкального просвещения. С 1922 метод используется во Франции только как вспомогательный.

Дмитрий Ерофеевич Огороднов

27 февраля 2016 года исполнилось 100 лет со дня рождения выдающегося педагога, музыканта и ученого Дмитрия Ерофеевича Огороднова. Он не дожил всего пять месяцев до этого юбилея.

«Экспериментатор-кудесник» - так называли Д. Е. Огороднова ученики. Методика воспитания вокально-речевой и эмоционально-двигательной культуры, созданной почти пятьдесят лет назад Дмитрием Огородновым, получила всеобщее признание, была оценена специалистами как «педагогическое чудо». Огороднов брал для обучения сложные классы в школах-интернатах, в том числе в Гатчине, и благодаря применению своей методики превращал их в классы одаренных детей. Многим из них он помог воплотить в жизнь свою мечту и реализовать свой талант.

До середины 90-х годов XX века методика называлась «Комплексная методика Музыкально-Певческого Воспитания», а затем сформировалось современное название методики (подчеркивающее развитие и речевой функции голосового аппарата). Результаты многолетней работы по новой методике убедительно показывают, что ее

последовательное применение приводит к развитию не только голосового аппарата человека, но к развитию самого человека, и прежде всего к изменению его отношения к себе и к другим людям. На основании этого Дмитрий Ерофеевич Огороднов сформулировал философски глубокое и обобщающее название: методика **Комплексного Воспитания Человека Гуманного**, сокращенно — методика **«КОВЧЕГ»**.

Дмитрий Огороднов: «Пение рождается на кончиках пальцев...». «Музыкальная жизнь». № 12, 2011 г.

Интервью: Владимир Кожемякин

Д. Е. Огороднов родился 27 февраля 1916 году в городе Ростове Великом. Вырос в семье, в которой воспитывались 8 детей (он был младшим). С детства мечтал стать музыкантом и композитором, играл на мандолине в школьном оркестре. Музыцировал на гитаре, научившись самостоятельно по слуху, без нот. Имеет четыре высших образования. Первое — инженер-геофизик. После школы поехал в Ленинград и поступил в Горный институт, после чего прошел всю войну на передовой до Кенигсберга — в артиллерийских войсках и командуя взводом топографической разведки. Был ранен, контужен, солдатом награжден Орденом Красной Звезды, затем орденом Отечественной войны II степени. После войны защитил диплом и работал научным сотрудником Главной геофизической обсерватории СССР, заведовал павильоном атмосферного электричества. В 30 лет впервые в жизни пошел учиться музыке и окончил Ленинградскую вечернюю музыкальную школу для взрослых им. Римского-Корсакова, по классу гобоя. Одновременно в свободные часы занимался музыкой с детьми сотрудников обсерватории. В 1957 году, увлекшись педагогикой, уехал преподавать пение и физику в сельскую школу-интернат в деревню Лопухинка Ломоносовского района. В 45 лет поступил на заочное отделение Педагогического

института им. Герцена, которое окончил по педагогической и хоровой специальности. Затем перевелся в Гатчинскую школу-интернат, где проработал 17 лет учителем пения. В 1978 году был приглашен в Москву для работы в общественной лаборатории по эстетическому воспитанию под эгидой Московского педагогического общества, Института общей генетики АН СССР и Института общей и педагогической психологии АПН СССР. До 2002 г. вёл экспериментальную работу по разработанной им методике музыкально-певческого воспитания в московской школе-интернате № 42, Кроме того, являлся внештатным методистом республиканского методического кабинета Министерства культуры РСФСР. Регулярно проводил семинары для педагогов в Москве и в других городах страны. Вырастил двух сыновей-консерваторцев с абсолютным музыкальным слухом, хотя сам им не обладает. Имеет множество учеников-хормейстеров. Проживает в Гатчине, где обучает детей и взрослых пению и работает над тремя книгами. Систему воспитания музыканта и певца, разработанную Д. Е. Огородновым, знают и используют не только в России, но и в мире — в Европе, Америке и даже Австралии, называя открытием, достойным Нобелевской премии.

«Нет музыкального слуха», «фальшивит» — звучит как приговор. Но, оказывается, можно с помощью достаточно несложных упражнений решить проблему отсутствия у человека музыкальных данных, игнорировать силу голоса и научить правильно петь любого человека. Так утверждает выдающийся вокально-хоровой педагог и методист Дмитрий Ерофеевич Огороднов — создатель уникальной системы воспитания певца. «Музыкальный слух» — вообще неправильное понятие, — объясняет он. — Петь, не фальшивя, могут все, от мала до велика. И я готов сам научить этому каждого...». Его методика существенно отличается от традиционной системы музыкального образования. Согласно ей, например, в постановке голоса активно участвуют жесты рук. Даже если человеку от

природы «медведь наступил на ухо», но при этом есть большое желание получить музыкальное образование, ему даётся шанс. В этой системе не отбраковывается никто: у каждого, кто готов настойчиво работать над собой, есть возможность стать певцом и музыкантом. В этом году Дмитрий Ерофеевич отметил 95-летие: он полон сил и энергии, у себя дома, в Гатчине, по-прежнему даёт уроки пения и имеет учеников по всему миру.

— Дмитрий Ерофеевич, своим примером и методикой вы противоречите основам традиционного певческого образования. В массовом сознании понятие музыкального слуха так же очевидно, как тот факт, что солнце встаёт на востоке...

— И всё-таки, это всего лишь заблуждение. Распространённая ошибка. Строго говоря, так называемого «музыкального слуха» просто нет в природе. На самом деле, когда мы говорим о его отсутствии, то имеем в виду неумение управлять голосовым аппаратом. А этому можно научиться.

— Но считается, что неспособность правильно воспроизводить ноты — приговор на всю жизнь. И с ним надо смириться.

— А смиряться как раз и не надо. Людям просто коверкают судьбы таким клеймом. «Ему слон (или медведь) на ухо наступил», «Он будет фальшивить», и так далее. Слон тут не виноват. Дело в изначально неверной установке. Были у меня ученики, которых не принимали даже в музыкальную школу. Потом многие из них продолжили обучение в консерватории... Вспомните, как это обычно бывает. Как проверяют наличие музыкального слуха? Например, предлагают ребенку повторить исполненный голосом или на инструменте звук. Но при этом не учитывается существенный момент: в процессе повторения участвует не столько слух, сколько голос. То есть, чтобы воспроизвести услышанный звук без фальши, нужно уметь петь. А вот это умение как раз и не заложено с рождения. И, чаще всего, дети слышат, что поют неправильно, но не могут исправиться. Так что, не бывает людей, которым кто-то наступил на ухо. Есть лишь неправильное обучение пению. Все — все без исключения дети могут красиво и правильно петь, у всех есть

музыкальные данные, надо только помочь развить их. Более того, научиться петь могут люди любого возраста и любых способностей, даже те, кого природа, казалось бы, обошла вниманием. Поэтому я и не боюсь брать самых «безнадежных», самых безголосых учеников. И в итоге ставлю голос каждому...

— **А если ребёнок все-таки действительно не слышит верных нот?**

— Даже гениальный музыкант не сможет с точностью определить, что именно вы слышите, а что нет. Работа собственно слуха со стороны не видна. Ясно только, что и как вы воспроизводите. Ваш непосредственный отклик... Слух в этой сложной ситуации выполняет функцию цепи обратной связи. То есть, с помощью него человек контролирует звучание своего голоса. В свою очередь, голосовой аппарат — система резонаторов, образованных мышцами. Это мышцы гортани, лицевые, диафрагма и т. д. В процессе воспроизведения пения участвует, по сути, весь организм. А руководит всем этим мозг. Умение управлять такой непростой системой дано от природы не каждому. И чем мощнее голосовой аппарат, тем это труднее.

— **Тут, наверно, и нужен талант?**

— Талант определяет не всё. Нам мешают привычные представления. Музыка — вид искусства, где талант всегда выделяется и превозносится, как нечто уникальное, дарованное свыше. Это так. Но есть и другая сторона медали... Вы не задумывались, как от музыки рождаются эмоции?

— **Разве это можно проследить?**

— Это любопытный парадокс. Ведь ухом, посредством барабанной перепонки мы ничего не чувствуем. Чувствуем сердцем, а еще больше «горлом», где расположены тончайшие голосовые мышцы. Музыкальные эмоции — это, на самом деле, реакция нервно-мышечной системы голосового аппарата. Поэты давно подметили: «В горле — горе комом...», «Её душили слезы...», «Радость клокочет в горле...». Мы сопереживаем и тогда, когда не слышим, а видим человеческое горе, и слух в этом вообще не участвует. А голосовой аппарат выполняет эту роль, поскольку он — аппарат речи, с которой связано в человеке всё человеческое...

— **Чьим учеником вы себя считаете?**

— Моим первым учителем по вокалу стал руководитель хора В. В. Каменский, который обучался пению в Италии. Близко знаком я был и с врачом-физиологом, теоретиком пения А. В. Яковлевым, и тот открыл мне идею смешанного голосообразования. Суть её в том, что лучше учиться пению не фальцетом, то есть голосовыми связками, а пению с помощью мышц — и горла, и всего тела. Однако в детских кружках и музыкальных школах как раз это и запрещено. Считается, что все дети должны петь как ангелы — тонкими голосами. Но, извините, и теноры-кастраты в церквях тоже поют тонкими голосами. А настоящих эмоций в этом пении нет. Все ноты верные, но чувства выражать не обязательно... Повторю: в пении участвует весь организм. В том числе, и кисти рук. Звук голоса рождается на кончиках пальцев...

— То есть, открытие в том, что голосом управляют руки?

— Руки непосредственно участвуют в постановке голоса. И не только голоса. Все музыкальные способности развиваются благодаря активной работе рук. Руки — наш второй артикуляционный аппарат, а ещё их называют «второй головной мозг». Между состоянием рук человека и свойствами его личности существует самая тесная связь. Чтобы добиться художественного результата, научить свой голос быть гибким и послушным, надо «приручить» его — и образно, и буквально взять в свои руки, научиться общаться с ним при их помощи. Работа с голосом идет напрямую через пластику жеста. Без рук — никуда! Меня часто спрашивают: не станет ли необходимость использовать движения рук при пении дурной привычкой, от которой впоследствии будет трудно или даже невозможно избавиться? Нет, не станет. И вот почему. Движение рук — это жест, а жест, как известно — эмоционально-смысловое проявление личности. Есть жест внешний, и есть жест внутренний — некий импульс, предвещающий внешний жест. Как правило, наши эмоционально-двигательные проявления спонтанны и бессистемны. Но искусство — это гармония. Поэтому и нужно следить не только за голосом, но и за руками. Через их движение, организованное по законам развития музыкальной формы, мы пробуждаем свою эмоциональную

сферу, делаем проявление эмоций наглядным и управляемым. Постепенно, по принципу обратной связи, внешний жест формирует внутреннее чувство лада, чувство музыкальной формы, и это — настоящее чудо. Впоследствии потребность в специальной двигательной активности отпадает, так как возникает естественное, равновесие между внутренними реакциями и их внешним проявлением. Никакой чрезмерности — ни в голосе, ни в жесте; во всём идеальная мера и баланс. Вживую это выглядит так: чтобы научить связки работать правильно, на уроках пения дети вначале поют звук «у», дирижируя себе по необычной схеме, нарисованной на листке. Они тянут «у-о-а», помогая себе руками. Со стороны это выглядит даже как не учеба, а как игра в звуки. Программа уроков построена на двух-трёх привычных нотах, на которых у ребят строится речь. В них, как в зерне, заложены все их будущие голоса.

— Но в любом детском хоре, вроде бы, учат почти тому же..

— Это «почти», на самом деле, меняет все. Это вопрос принципиальный. Говорят: он такой способный, он в детском хоре пел. А почему сейчас не поёт? Потому что детский хор, увы, нередко портит голос навсегда. Детей заставляют петь не своим, чужим голосом, а когда у них «не получается», объявляют неспособными навсегда. Что же им делать? И как быть учителям? Как учить ребёнка пению в хоре, так, чтобы не испортить ему голос, и в то же время тренировать его, не давать срываться на чистый фальцет? Секрет несложен. Надо просто отказаться от традиционного пения на уроках пения. То есть от песен и песенок. Учение с увлечением — не всегда учение с развлечением. Чтобы развлекать детей, сидящих за партами, приходится разучивать с ними всё новые и новые куплеты, а толк от них есть не всегда. Вместо этого, надо дать детям мастерство, и тогда они даже самую простую песенку буду повторять и сорок, и пятьдесят раз, и чем больше, тем с большим желанием... И я отказался от песенок: использую только упражнения, в которых есть оба регистра, прежний и новый — «смешанное голосообразование» комфортное, удобное для детского горла. Оно доставляет им чисто физиологическое наслаждение. Дети

поют не песню, а несколько нот, зато делают это артистически. Так может петь каждый, и способный и неспособный, тут «работает аппарат благодати», гортань счастлива от звуков, в ней рождающихся. Тут важна интонация, чистый звук. А с развитием голоса развивается и слух. В итоге получается хор, где каждый хорист — солист. Тех, кто допекает, подпекает, просто нет... Мы думаем, что люди не поют правильно из-за того, что у них нет слуха. А в действительности у них нет слуха оттого, что не развит голос.

— **Вы назвали свою методику музыкально-певческим воспитанием. Почему?**

— В ней соединены и обучение пению, и духовное развитие человека. Это именно воспитание певца и музыканта — система, учитывающая как законы акустики, так и законы работы центральной нервной системы. Даже если природа вас в чем-то обошла, но при этом есть потребность в получении музыкального образования, у вас все равно есть шанс откорректировать состояние своего здоровья и успешно реализовать собственный творческий потенциал. Никто не «отбраковывается»: у каждого, кто готов настойчиво работать над собой, появляется возможность стать разносторонне одарённой личностью. Говорят, любви все возрасты покорны. Смею вас уверить, правильному пению — тоже. Мои усилия направлены не столько на обучение пению, сколько на совершенствование голоса. А как его человек использует — зависит от жизненных целей. Можно петь уже другим, более совершенным голосом, можно использовать его в ораторском искусстве. То есть, методика предназначена в первую очередь для совершенствования вокала, а не для разучивания арий. Кстати, для детей, воспитанных по ней, не существует проблемы мутации в подростковом возрасте: их голоса не «ломаются», а плавно трансформируются в красивые, благородные голоса юношей и девушек. В частности, ломка голосов у мальчиков проходит не два-три года, как обычно, а всего несколько месяцев.

— **Вы сказали, что интонация в пении важнее, чем сила голоса. Пример привести можете?**

— Конечно! Вспомните хотя бы Утесова, Шульженко. Прежде всего, они пели душой... Точная интонация жизненно необходима для вокального исполнительства. Даже малейшее отклонение от нужного тона сразу же обесценивает все

остальные достоинства певца. «Он фальшивит» — звучит как приговор. «Фальшивит» — значит, врёт, а если врёт — нечего ему делать на сцене. Сцена — священное пространство, предъявляющее к каждому максимальные требования. Первое из них — быть правдивым, искренним и убедительным в своей искренности. Этой настоящей искренности в голосе и бывает труднее всего добиться.

Как правило, при постановке голоса организм человека рассматривают как стандартный набор физиологических составляющих — без учёта уникальности каждого поющего. Главное — задействовать ту или иную группу мышц, а остальное приложится. Для этого используют упражнения, нацеленные, прежде всего на то, чтобы «вытащить» из человека звук — погромче и поплотнее. И при этом забывают, что пение — это мышление на уровне музыкальных образов. Сначала мысль, потом — уже голос.

— Но разве можно игнорировать силу голоса?

— Игнорировать не нужно. Не стоит только делать из неё самоцель. Во все времена именно сильный и красивый голос считался безусловной ценностью, редким даром. Да и сам процесс постановки голоса у большинства людей связывается, прежде всего, с приобретением навыка петь громко и уверенно, используя дыхание как твёрдую опору. Однако, силу голоса как таковую, без силы эмоционально-интеллектуального переживания, можно сравнить с вокальным культуризмом: «Да, впечатляет!». Но ради чего, во имя чего? Обычно такие голоса не обладают достаточной гибкостью, и как бы выкрашены в один цвет.

Тем временем, все великие певцы прошлого и настоящего как раз и отличаются от певцов средней руки способностью передавать в голосе нюансы и оттенки. Они умеют мгновенно меняться, быть предельно выразительными всегда. Суть этого отличия можно выразить в двух словах «пой душой».

Петр Матвеевич Пилипенко

Основные принципы развития, воспитания и выносливости голоса.

1. В принципе развития и воспитания голоса лежит фактор гимнастики мышц внутренних органов, не подлежащих нашей воле. Через посредство звука можно приводить в движение в определенном ритме работу внутренних органов, которые участвуют в образовании звука.

2. Комплексная гимнастика мышц внутренних органов приводится в строгом ритме и чем оно совершеннее, тем гармоничнее настраивается человеческий организм в целом. Движение, т.е. гимнастика внутренних органов, участвующих в звукообразовании, проводится через звук. Двигателем звукообразующих органов является ритм. Способ передачи этого ритма учащемуся заключается в простых шести вокально-ритмических упражнениях, представляющих из себя квинтовый звукоряд – до, ре, ми, фа, соль на гласной «и», и обратно на гласную «а». То же самое еще раз вверх на гласную «и», обратно на гласную «е». И так далее до «ре» второй октавы. По степени освоения прибавляется полтона. На этом отрезке опять надо упражняться до тех пор, пока добавление полтона не сравняется с предыдущим звуком. Потом опять прибавлять полтона и таким образом довести эти упражнения до полуторы октавы.

Два первых упражнения похожи друг на друга, разница лишь в том, что в первом упражнении пропев до, ре, ми, фа, соль, фа, ми, ре, до один раз и на удар левой рукой аккорда беря вдох, во втором упражнении берете дыхание только пропев квинтовый круг дважды.

Третье упражнение. Поете до, до, до, до, до, ре, ми, фа, соль, фа, ми, ре, до вверх на гласную «и», обратно на гласную «а», снова тоже самое вверх на гласную «и», обратно на гласную «е». И это упражнение довести до «ре» второй октавы. Это упражнение знакомит учащихся с началом, как бы вибрационного массажа звукообразующих органов, которое потом постепенно переносится на все остальные упражнения. Эта повторяющаяся нота невольно производит точкообразные

движения живота, начинающиеся с самого низа, звук берется не связно и не отрывисто. Каждую ноту звукоряда ритмически, но мягко волевым образом, отделять ноты друг от друга, что «колеблет» звук. Вот эта вокальная ритмика неизбежно заставляет работать весь организм, участвующий в звукообразовании. Тяжесть, которая невольно ложится на связки во время пения, распределяется равномерно между всеми звукообразующими органами, при таких упражнениях. Получается впечатление, будто звук разворачивается из клубка снизу живота ровной линией, состоящей как бы из мелких частиц, связанных между собой. Эти мелкие частицы и заставляют вибрировать звукообразующие органы.

Четвертое упражнение такое же, как второе.

Пятое упражнение на арпеджио до, ми, соль, до вверх на гласную «и», обратно на гласную «а». Берется вдох опять на удар аккорда левой рукой. Потом тоже самое, только вверх на гласную «а», а обратно на гласную «е». Это упражнение нужно начинать петь после двухнедельных занятий на первых четырех упражнениях, когда диапазон упражнений увеличится.

Шестое упражнение на тоже арпеджио, только вдох брать после пропевания двух раз подряд.

Необходимо вырабатывать в строгом ритме вдох и выдох, так как ритмичное дыхание правильно организует работу всех звукообразующих органов.

Техника голоса вырабатывается на немногих музыкальных упражнениях, но они дают в результате органичное звучание голоса (как бы имеющую опору во всем организме человека).

Если человек чувствует себя здоровым, он эти упражнения проводит в течении всей своей жизни не более 15-20 минут в день.

Вокальной ритмикой учащиеся овладевают в разные сроки, начиная с 3 месяцев и до года. Но пользу приносит вокальная ритмика уже с первых дней занятий.

Эти упражнения Петр Матвеевич поставил в такие условия, при которых ученик переходит на автоматический вдох, грудное дыхание ученик не успевает брать.

Эдуард Михайлович Чарели.

В газете «Молодой ленинец» (орган курганского областного комитета ВЛКСМ) за 9 февраля 1980 года появилась статья:

ИНТЕРВЬЮ С «ПРОФЕССОРОМ ХИГГЕНСОМ»

В Свердловске живет и работает самобытный Мастер (имеется в виду именно булгаковский смысл этого слова) , педагог по сценической речи Эдуард Михайлович Чарели. Это счастье не только для свердловчан, - но и для всей страны, - иметь такого «профессора Хиггенса», как с благодарностью называют Эдуарда Михайловича многие и многие артисты. Знанием своего дела, исследовательской страстью он действительно напоминает знаменитого героя пьесы Бернарда Шоу «Пигмалион».

Эдуард Михайлович Чарели беззаветно предан театру, которому служит более 25 лет, воспитывая речевой голос. Профессиональное и человеческое в нем нерасторжимо: щедрость, действенная доброта, скромность.

Эдуард Михайлович не раз бывал в Кургане, и поэтому труды свердловского педагога, его богатый опыт вызывают живой интерес у курганских врачей-отоларингологов. Артистов, лекторов, учителей.

Мы попросили Эдуарда Михайловича специально для читателей «Молодого ленинца» составить начальный комплекс упражнений по воспитанию речевого голоса. Эти уроки сегодня предлагаются читателям газеты.

Заниматься по утрам гимнастикой для укрепления здоровья стало привычным, а вот об этой гимнастике, которая закалит и сохранит голосовой аппарат, знают немногие.

«Быть в голосе! – какое блаженство для певца, так точно и для драматического актера», - говорил Константин Сергеевич Станиславский. Да и для любого человека здоровый голос – это всегда хорошее настроение, бодрость, оптимизм. Предотвратить расстройство и срывы голоса, снять его усталость, уберечь голосовой аппарат от простуды вам помогут специальные

упражнения.

В нашей работе мы пользуемся методом косвенного воздействия. Не говорим: «посылай звук туда –то», «набирай дыхание так-то», а советуемб «сделай такое-то упражнение».

Очень важно носовое дыхание. Оно предохраняет голосовые складки от охлаждения, сухости и загрязнения. Вдох носом обеспечивает полное дыхание, оберегает от вредной для голоса перегрузки.

Предлагаем следующие упражнения:

1. Поглаживая нос снизу вверх средними пальцами – вдох, легко похлопывая этими же пальцами по ноздрям – выдох. Повторить 5 раз.

2. Перед зеркалом: рассматривая полость зева, сделайте вдох и выдох через нос (одну минуту). Закройте рот. Произнесите: бммм, вммм, гммм, дммм, жммм, лммм.

3. Закройте ноздри пальцами, сосчитайте вслух до 10. Теперь откройте ноздри и повторите счет.

Чтобы голос имел красивую окраску и хорошо звучал, следует упражнять мускулатуру глотки, языка, нижней челюсти, не напрягая при этом мышцы шеи. Не забывайте о свободном зеве и свободном затылке. Представьте себе ощущение: в горле распускается цветок. А для этого:

1. Широко откройте рот и произнесите: к-г, г-к, к-г, г-к... (повторить 5 раз) Это укрепляет мышцы глотки.
2. Произнесите пять раз: п-б,б-п, п-б, б-п... Это укрепляет мышцы губ.
3. Произнесите: т-д, д-т, т-д, д-т... Это укрепляет мышцы языка.
4. Произнесите беззвучно а-э-о, стараясь шире раскрыть полость зева, а не рот. Повторите 5 раз.
5. То же самое – с высунутым языком.
6. Прочтите: амба-амба, амба-амба, делая при этом медленные наклоны головы вперед, назад, вправо, влево.

Людам речевых профессий (актерам, лекторам, учителям) особенно необходимо правильно пользоваться дыханием. Некоторые элементы голоса легко восстанавливаются в движении. Этой цели служит специальная дыхательная гимнастика:

1. Ходьба с максимальным расслаблением мышц, вдох носом, выдыхать через узкое отверстие между губами (так называемый фиксированный выдох). Очень важно добиваться ощущения на губах теплого воздуха.
2. Руки положить на бёдра, полунаклон туловища вперед – вдох носом, выпрямиться – фиксированный выдох. Повторить 5 раз.
3. Бег трусой на месте, мышцы расслаблены. Дышать через нос при открытом рте – 30 секунд.

А теперь прочтите любимое стихотворение.

Гимнастику надо выполнять утром, перед публичным выступлением или в момент утомления голоса. Помните: лишь постоянно тренируясь, вы обретаете хорошие навыки правильно дышать и звучно говорить.

Э. Чарели, преподаватель
сценической речи г. Свердловск.

Эдуард Михайлович Чарели 1930-2012

Э. М. Чарели родился 22 октября 1930 года. Интерес и любовь к звучащему слову зародились у него уже в детском возрасте, когда во время Великой Отечественной Войны он работал диктором на железнодорожном вокзале г. Свердловска.

По окончании общеобразовательной школы десятилетки Э. М. Чарели поступил и закончил зубоврачебную школу в г. Екатеринбурге, а потом продолжил образование как логопед в медицинском техникуме г. Перми. Имея красивый тембр голоса не только речевой, но и певческий, увлекся вокалом, но тяжёлое материальное положение не позволило ему обучаться в консерватории. Некоторое время Э. М. Чарели пел в городском кинотеатре «Октябрь» между киносеансами и на других площадках города. Постоянный интерес к звучанию голоса, к слову, к хорошему произношению, к элементам фонопедии привели его в Ленинградскую военно-медицинскую академию, где он воочию присутствовал и ассистировал как лор врач на

операциях органов голосообразования. В Свердловске Чарели встретился с Гаянэ Аветовной Тушмаловой – педагогом по технике речи и художественному слову. Изучив различные материалы по акустике и физиологии голосообразования, они совместно издали первые пособия по проблемам речевой культуры. Их творческий альянс четко разграничился: Г. А. Тушмалова занялась художественным словом, а Чарели – техникой речи, где ему и пригодились медицинские знания. В это время Чарели уже преподавал в Свердловском театральном училище и Свердловской киностудии. Заметив в нем перспективного педагога, его направили на двухгодичные курсы педагогов по сценической речи в Москву. Педагоги Щукинского и Щепкинского училищ, Школы-студии МХАТ, ГИТИСа и ВГИКАа открыли для себя уникального специалиста в лице Э. М. Чарели, так как он использовал в своей деятельности новейшие исследования в области отоларингологии, фониатрии, фонопедии, вокальной и речевой методики. Здесь состоялось знакомство и зародилось содружество с заведующей кафедрой сценической речи ГИТИСа – заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора Ирины Петровны Козляниновой. Их «дуэт» породил много статей и книг по речи: «Тайна нашего голоса», «Учитесь говорить», «Орфоэпия и техника речи», «Массаж и гигиена голосового аппарата», «Культура речи», «Дети, учитесь говорить», «Роль подготовительных упражнений в воспитании речевого голоса актера», «Произношение и дикция» и др.

На протяжении 25 лет Чарели дважды в год выезжал в Москву по приглашению Союза Театральных Деятелей РФ (ВТО) и ГИТИСа для проведения мастер-классов по постановке голоса для педагогов Москвы, Ленинграда и всего Советского Союза. Его имя становится известно не только в СССР, но и далеко за его пределами. Книги Чарели переводят на иностранные языки в Англии, Франции, Чехословакии.

В родном городе профессор Э. М. Чарели преподавал более 50 лет в консерватории им. М. П. Мусоргского на кафедре сольного пения, Академическом театре драмы, Академическом театре музыкальной комедии и Свердловской киностудии. С проблемами голоса и речи к нему обращались люди разных профессий (артисты, депутаты, лекторы, военные, духовенство,

дети), которым он помогал восстанавливать голос после его срыва и потери, учил предохранять голос от заболеваний и улучшать его звучание. Он завоевал большой авторитет своим методом постановки, восстановления и лечения голосового аппарата. В то же время его всегда отличали скромность, строгость, принципиальность и большая требовательность к себе и окружающим.

Всю жизнь Э. М. Чарели был неразрывно связан и с педагогикой, и с медициной, систематически обновляя свои познания в области воспитания голоса и речи. Многие известные актёры, певцы и политические деятели обязаны ему не только постановкой голоса, но и восстановлением голосовой функции после заболеваний, связанных с патологией голоса. Э. М. Чарели воспитал плеяду учеников (среди них народный артист РСФСР, профессор В. А. Воронин, народный артист РСФСР В. И. Кириличев, заслуженный артист РФ А. В. Викулин и др.).

До последних дней жизни Эдуард Михайлович работал в звании профессора на кафедре сольного пения УГК им. М. П. Мусоргского и в Областной клинической больнице г. Екатеринбурга. За большой вклад в логопедическую, фониатрическую и фонопедическую науку Э. М. Чарели награждён знаком «Отличник здравоохранения», а в 2011 г. решением Президиума Российской общественной академии голоса (г. Москва) награждён Всероссийской национальной премией «За изучение голоса».

Имя Э. М. Чарели живо, его методика широко используется и применяется до сегодняшнего дня в вузах страны и за рубежом.

***Закончу раздел «памятные даты» стихотворением
поэта В. С. Шефнера «Спроси у памяти»:***

Стоит ли бывшее вспоминать, брать его в дорогу, в дальний путь?
Все равно упавших не поднять, все равно ушедших не вернуть.
И сказала память: «Я могу все забыть, но нищим станешь ты».
Я твои богатства берегу, я тебя храню от слепоты».
В трудный час, на перепутьях лет на подмогу совести своей
Мы зовем бывшее на совет, мы зовем из прошлого друзей.
И друзья, чьи отлетели дни, слышат зов и покидают ночь.
Мы им не поможем, но они - к нам приходят, чтобы нам помочь.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Чернова Людмила Владимировна

**ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА РАЗВИТИЯ РЕЧЕВОЙ И ВОКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ**

МОНОГРАФИЯ

Подписано в печать 12.12.16 Формат 60х84/16
Бумага для множительных аппаратов. Усл.печ.л. 12,7
Тираж 500. Заказ № 26/06-1

Отпечатано в типографии 000 «Издательский Дом «Ажур»
620 075, Екатеринбург, ул. Восточная, 54